

Université de Montréal

**Stéréotypes, clichés et identités chez Dany Laferrière :  
l'exemple japonais**

par

Maureen Kim Domerson

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en littératures de langue française

Mai 2019

©Maureen Kim Domerson, 2019

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Stéréotypes, clichés et identités chez Dany Laferrière :  
l'exemple japonais

présenté par :

Maureen Kim Domerson

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Josias Semujanga  
président

Gilles Dupuis  
directeur de recherche

Christiane Ndiaye  
membre du jury

## Résumé

Ce mémoire étudie la dynamique des clichés et des stéréotypes ayant pour motif la japonité dans l'œuvre de Dany Laferrière, en particulier dans deux romans : *Éroshima* (1987) et *Je suis un écrivain japonais* (2009). Cette étude vise à rapprocher ces deux œuvres afin de dévoiler le regard interculturel qui y est présent et dont la construction esthétique est basée sur la représentation (images, clichés et stéréotypes de sexe, de race et d'identité) de la figure nipponne. Le présent travail de recherche analyse différentes perspectives théoriques et épistémologiques concernant les notions de stéréotype et de cliché, en plus de porter attention aux enjeux des discours posés par la représentation de l'identité dans ces deux romans. Cette approche permet de dégager un discours sur l'Altérité qui est déployé, recyclé, manipulé et déformé à la guise de l'écrivain, et qui conduit le lecteur vers un travail de questionnement sur l'identité et la perception de l'Autre.

**Mots-clés :** littérature québécoise contemporaine, Dany Laferrière, stéréotypes, clichés, identité, altérité.

## **Abstract**

This thesis focuses on the dynamics of clichés and stereotypes based on Japanese motifs in the works of Dany Laferrière, particularly in two of his novels : *Éroshima* (1987) and *Je suis un écrivain japonais* (2009). By comparing the two novels, this study examines different intercultural perspectives whose aesthetic construction are based on the representations (images, clichés and stereotypes of sex, race and identity) of the Japanese figure. This research analyzes different theoretical and epistemological perspectives of the notions of stereotypes and clichés, while paying attention to the issues of representation in both novels. This approach allows a discussion of Alterity/Otherness which is unfolded, recycled, manipulated and distorted by the writer, and invites the reader to question the concepts of identity and the perception of the Other.

**Key words :** Quebec contemporary Literature, Dany Laferrière, stereotypes, clichés, identity, otherness.

## Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Liste des abréviations.....	vii
INTRODUCTION .....	7
CHAPITRE 1 .....	13
Introduction au cliché et au stéréotype .....	13
La notion de cliché .....	14
Cliché et cognition .....	15
Cliché et objet littéraire .....	21
La notion de stéréotype .....	25
Stéréotype et représentation sociale.....	29
Stéréotype et sémiotique.....	31
Stéréotype et outil littéraire .....	34
Stéréotype et lecture .....	35
CHAPITRE 2 .....	39
Les diverses représentations de la japonité.....	39
Motifs nippons dans <i>Éroshima</i> .....	39
Tragédie historique .....	41
Le Japon comme construction fictive .....	42
Sémiotique de termes japonais .....	44
L'érotisme comme première manifestation du cliché et du stéréotype .....	46
Motifs nippons dans <i>Je suis un écrivain japonais</i> .....	48
Nationalité et identité japonaise.....	49
Poétique du haïku .....	52
Un écrivain romancier japonais .....	54
Un photographe japonais .....	59
La photographie comme première manifestation du cliché et du stéréotype .....	61

CHAPITRE 3 .....	65
Dynamique des clichés et des stéréotypes dans l'univers romanesque d' <i>Éroshima</i> .....	65
Édifice de la représentation .....	65
Discours du vraisemblable .....	71
Actualisations littéraires des clichés et stéréotypes .....	76
Effets de lecture .....	78
Pratique ludique .....	81
Pratique de la distanciation .....	83
Objectivation et participation .....	86
Prise de conscience et célébration .....	87
CHAPITRE 4 .....	89
Dynamique des stéréotypes et clichés dans <i>Je suis un écrivain japonais</i> .....	89
Le titre comme signalétique de l'identité .....	90
Le titre comme signalétique d'une réflexion sur l'écriture .....	91
Subversion de clichés et stéréotypes « japonais » .....	93
Construction des représentations nippones .....	94
Déconstruction des représentations nippones .....	98
Actualisations littéraires des clichés et stéréotypes .....	100
Registre comique .....	101
Registre ludique .....	103
Registre ironique .....	104
Registre satirique .....	107
Valeur argumentative .....	108
Poétique de l'identité multiple .....	113
CONCLUSION .....	115
BIBLIOGRAPHIE .....	120

## Liste des abréviations

Afin d'alléger le texte, les références aux œuvres de notre corpus seront faites à même le texte en utilisant les abréviations suivantes, suivies du numéro de la page :

*ÉR* : Laferrière Dany, *Éroshima*, Montréal, VLB éditeur, 1987, 168 p. (Réédition : Montréal, TYPO, 1998, 160 p.)

*JÉJ* : Laferrière Dany, *Je suis un écrivain Japonais*. Montréal, Boréal, 2008, 272 p. ; Paris, Grasset, 2008, 270 p. (Réédition : Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2009, 272 p.)

## Éditions utilisées

Pour *Éroshima*, toutes les notes font référence à l'édition en format « Poche » aux éditions TYPO.

Pour *Je suis un écrivain japonais*, toutes les notes font référence à l'édition en format « Compact » chez les Éditions du Boréal

## INTRODUCTION

Tu sais, je ne suis pas venu à la littérature  
que parce qu'on m'a fait croire que c'était  
un territoire sans agent d'immigration ni  
douanier, ni aucune sorte de police.

Dany Laferrière<sup>1</sup>.

Il n'y a « aucune frontière entre la littérature et la vie<sup>2</sup> », nous confie Dany Laferrière. Écrivain québécois contemporain d'origine haïtienne et académicien français, Laferrière a publié à ce jour une trentaine d'œuvres littéraires qui ont été maintes fois commentées, analysées, critiquées et qui ont été couronnées de succès auprès du public comme de la critique littéraire. Pour présenter le cursus littéraire de cet auteur, il faudrait citer, entre autres, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*<sup>3</sup>, *L'Odeur du café*<sup>4</sup>, *Le Goût des jeunes filles*<sup>5</sup>, *L'Énigme du retour*<sup>6</sup> et son dernier-né *Autoportrait de Paris avec chat*<sup>7</sup>. Dans tous ses romans, l'auteur combine allègrement noms, évènements et lieux réels avec des « réalités » fictives issues de son imagination fertile. En outre, son univers littéraire reprend divers clichés et stéréotypes – de sexe, de race et d'identité – qui circulent dans l'espace public et que tous peuvent aisément reconnaître. Ayant choisi de

---

<sup>1</sup> Cité par Ghila Sroka, *Conversations avec Dany Laferrière*, Montréal, Les Éditions de La Parole Météque, 2010, p. 150.

<sup>2</sup> Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Grasset, 2008, p.32. Toutes les citations empruntées à ce roman proviennent de cette édition et sont indiquées dans notre texte par la référence *JÉJ*, suivie de la pagination.

<sup>3</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1985, 155 p. (Rééditions : Paris, Belfond, 1989, 182 p. ; Paris, J'ai lu, 1990, 180 p. ; Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Motifs », 1999, 176 p. ; Montréal, TYPO, 2002, 192 p.)

<sup>4</sup> *Id.*, *L'odeur du café*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 198 p. (Rééditions : Montréal, TYPO, 1999, 240 p. ; Paris, Le Serpent à plumes, 2001, 226 p.)

<sup>5</sup> *Id.*, *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB éditeur, 1992, 206 p. (Rééditions : Montréal, VLB éditeur, 2004, 331 p. ; Paris, Grasset, 2005, 400 p.)

<sup>6</sup> *Id.*, *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, 296 p. ; Paris, Grasset, 2009, 304 p. (Réédition : Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, 296 p.)

<sup>7</sup> *Id.*, *Autoportrait de Paris avec chat*, Paris, Grasset, 2018, 320 p.



nous intéresser au travail d'écriture et de distanciation critique qu'accomplit Dany Laferrière sur les clichés et stéréotypes, il convient d'examiner deux romans en particulier où ces derniers sont abondants, voire exubérants. Cette étude portera ainsi sur *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais*, deux œuvres qui tournent autour de la « japonité » où l'emprise des clichés et stéréotypes est plus manifeste que dans d'autres romans de l'auteur.

Publié en 1987, *Éroshima*<sup>8</sup>, le second roman de Laferrière, a été perçu comme une suite logique au succès retentissant de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, puisqu'il s'intéresse également à la question de l'identité et de l'érotisme, mais à travers le prisme du fantasme de la femme japonaise. La trame narrative de ce roman est construite par fragments. *Éroshima* comporte seize chapitres ou sections qui mélangent récits narratifs, réflexions historiques, scènes érotiques, entretiens fictifs, entrevues journalistiques et évocations d'ordre artistique ou littéraire. L'auteur y propose une rencontre sensuelle entre une jeune photographe japonaise et le narrateur, un noir qui rappelle singulièrement le narrateur de son précédent roman. En faisant rencontrer le Japon et l'Amérique du Nord dans la même œuvre de fiction, il l'inscrit de facto dans son « autobiographie américaine », d'autant que *Éroshima* joue des représentations de l'Orient du point de vue de l'Occident. Influencée par la littérature américaine, l'écriture de ce roman préconise la vitesse, le trait rapide et aigu ainsi que la précision du regard. En 2005, il fera l'objet d'une critique sévère de la part de Cécile Hanania. Cette dernière conclut l'article qu'elle lui consacre en décrivant *Éroshima* comme une « mise en scène généralisée

---

<sup>8</sup> Dany Laferrière, *Éroshima*, Montréal, VLB éditeur, 1987. Toutes les citations empruntées à ce roman proviennent de cette édition et sont indiquées dans notre texte par la référence *ÉR*, suivie de la pagination.

et ostentatoire d'éléments ethniques, culturels et érotiques éculés<sup>9</sup> ». À ce jour, *Éroshima* demeure une œuvre marginalisée dans le corpus laferrien, ayant fait l'objet de peu d'études littéraires.

En 2008 paraît un nouveau titre de Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*. L'œuvre est classée tantôt comme un roman, tantôt comme un essai, entretissée de motifs issus de la culture japonaise. Il est même possible de considérer ce « nouveau roman » comme une réécriture d'*Éroshima*, ou à tout le moins comme son pendant littéraire. Lors de sa parution, *Je suis un écrivain japonais* ne connaît pas le même sort réservé à la réception critique d'*Éroshima*. Perçue comme étant plus intellectuelle et réfléchie que le roman précédent, cette œuvre est très bien reçue par la presse. En effet, *Je suis un écrivain japonais* a été salué par la critique littéraire : « roman minimal, riche pourtant de toute une trajectoire d'écrivain, le nouveau livre de Dany Laferrière est sans conteste une pièce maîtresse d'une œuvre dont il faudra bien un jour dire l'incontestable importance dans la littérature francophone<sup>10</sup> ». Ce roman offre une mise en abyme de la littérature elle-même, dans ce sens que son projet se résume en l'écriture d'un nouveau livre. En effet, le protagoniste du récit est un écrivain en processus d'écriture. Tout part du titre provocateur : le narrateur écrivain, double de l'auteur, s'amuse à brouiller les pistes, à faire éclater les préjugés, tout en flirtant avec l'autobiographie et la fiction. Ce roman interroge en particulier la liberté de l'écrivain et le concept d'identité : un écrivain peut-il se déclarer japonais, même s'il ne l'est visiblement pas ? Bref, ce titre permet à l'auteur d'initier un

---

<sup>9</sup> Cécile Hanania, « De Hiroshima à Éroshima : Une érotique de la bombe atomique en forme de haïku selon Dany Laferrière », *Voix et Images*, 31(1), 2005, p. 87.

<sup>10</sup> Tristan Malavoy-Racine, « Dany Laferrière. La vérité si je mens. », *Voir*, 10 avril, 2008, en ligne : <https://voir.ca/livres/2008/04/10/dany-laferriere-la-verite-si-je-mens/> [En ligne], (page consultée le 12 septembre 2018).

parcours réflexif qui joue avec les mots, les clichés et les stéréotypes, et même avec le lecteur, pour déplacer les enjeux identitaires et récuser les étiquettes réductrices.

Dans ce mémoire, nous analyserons *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* afin de dévoiler le regard interculturel qui, dans ces deux œuvres, concourt à la représentation figée ou déjouée de l'Orient du point de vue de l'Occident. Notre problématique consiste donc à distinguer/découvrir comment Dany Laferrière exploite dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* des clichés et stéréotypes visant ultimement à conscientiser le lecteur, à le faire réfléchir sur les discours identitaires et culturels qui circulent dans le monde réel, à travers le dispositif du monde fictif qu'est la littérature.

Dans le premier chapitre, nous mettrons en relief les approches méthodologiques dont nous nous servirons pour distinguer ces deux notions afin de mieux esquisser leurs contours respectifs. Pour ce faire, nous mettrons à contribution les études de Ruth Amossy qui sont incontournables pour tout travail d'analyse portant sur le cliché et le stéréotype. Nous retracerons d'abord l'origine du cliché, avant de distinguer différentes définitions et approches critiques de cette notion. Par la suite, nous établirons une distinction opératoire entre stéréotype et cliché en nous attardant aux différents mécanismes qui régissent le stéréotype. L'objectif de ce chapitre est de clarifier, du point de vue théorique et pratique, ces deux notions indispensables à notre recherche afin de mieux comprendre leur dynamique au sein de l'écriture laferrière.

Le deuxième chapitre de ce mémoire sera surtout descriptif, en relevant divers clichés mettant en scène plusieurs stéréotypes culturels et identitaires liés au concept de « japonité ». Nous examinerons d'abord comment chaque cliché délimite, surtout dans *Éroshima*, la construction d'un Japon esthétisé et de ce fait « stéréotypé » (du point de vue

d'un regard allogène). Nous voulons montrer comment le narrateur arrive tout de même à communiquer au lecteur son idée du Japon à l'aide de clichés renvoyant aux corps, codes, gestes, dessins, mets, noms propres de personnages, etc., qui connotent l'essence nipponne dans les deux romans.

Par la suite, nous observerons dans le troisième chapitre comment certains signes, symboles et images de la japonité sont employés et remaniés dans le but de confronter ces clichés avec le discours social stéréotypé. Si *Éroshima*, et dans une moindre mesure *Je suis un écrivain japonais*, usent abondamment des clichés nippons, ils transforment la culture à laquelle ils renvoient sous l'œil d'un regard nord-américain. Le contexte culturel de l'Amérique du Nord s'avère une donnée incontournable ici, puisqu'un cliché, comme tout stéréotype, œuvre d'abord au sein d'une société donnée en exposant, véhiculant et/ou déconstruisant ses valeurs. Nous souhaitons montrer que clichés et stéréotypes sont dans *Éroshima* des instruments anamorphosiques, puisqu'ils mettent en évidence, sous un angle particulier et parfois déformé, divers discours relevant du déjà-dit.

Le dernier chapitre de ce mémoire, consacré davantage à *Je suis un écrivain japonais*, veut montrer que l'objectif du jeu de subversion mis au jour dans le chapitre précédent est de dépouiller les œuvres (voire l'écrivain lui-même) de toute tentative d'assignation identitaire au profit d'une identité fluctuante et sans frontière du point de vue culturel. Nous analyserons le discours de l'écrivain dans ces deux romans, qui procède selon nous à une forme de déconstruction identitaire apte à ébranler le réel dans ses dimensions idéologique, poétique et sociologique. Nous voulons montrer, en particulier, comment *Je suis un écrivain japonais* défait les stéréotypes sociaux, culturels et littéraires en ayant recours paradoxalement au référent japonais.

En fin de parcours, nous espérons démontrer en quoi les deux romans « japonais » de Dany Laferrière, *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais*, bien que catégorisés en tant que « romans », contestent le genre qui leur est assigné et usent de subversion pour en faire un genre hybride qui se déploie entre saynètes érotiques, entrevues journalistiques, entretiens fictifs, textes narratifs et réflexions historiques. Nous voulons ainsi démontrer que les deux textes décloisonnent les genres et créent une dimension transnationale, qui se joue des limites et des frontières.

## CHAPITRE 1

### INTRODUCTION AU CLICHÉ ET AU STÉRÉOTYPE

« J'écris pour sortir de ma chambre, alors les définitions, qui ne sont qu'un moyen subtil de tracer des frontières, me semblent tout à fait pernicieuses. »  
Dany Laferrière<sup>11</sup>.

Le cliché et le stéréotype, généralement décrits dans une perspective dépréciative, sont des phénomènes dont la variabilité paraît déroutante. Il s'agit de deux termes qui débordent de leur définition respective et qui restent difficiles à fixer. Aucune acception de sens à leur propos ne semble absolue ou immuable. Peut-être Laferrière pensait-il au cliché et au stéréotype lorsqu'il disait considérer les définitions comme quelque chose de pernicious... Or, bien qu'il soit possible d'écrire ce mémoire en évacuant complètement les définitions terminologiques, il vaut mieux passer en revue les différents sens qu'ont pris le cliché et le stéréotype, selon différentes sources critiques, avant d'entreprendre les analyses à venir.

La distinction entre les notions de stéréotypes et de clichés a été théorisée dans le champ des sciences humaines, des sciences sociales, des sciences du langage et des études littéraires. Quelques ouvrages piliers dans les études littéraires présentent différentes perspectives et réflexions qui ont construit le stéréotype et le cliché comme objets théoriques. Il s'agit de suivre un parcours théorique qui permet d'établir un bilan critique des différentes perspectives qui s'emploient à repérer et à démystifier les stéréotypes et les clichés. Pour bien mener ce travail, il faut mettre à contribution les travaux de Ruth

---

<sup>11</sup> Cité par Ghila Sroka, *Conversations avec Dany Laferrière*, Montréal, Les Éditions de La Parole Météque, 2010, p. 150.

Amossy. Cette dernière s'est consacrée à l'étude du stéréotype et du cliché dans des œuvres majeures et de nombreux articles tels que *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*<sup>12</sup>, *Les discours du cliché* avec Elisheva Rosen<sup>13</sup>, ainsi que *Stéréotypes et clichés : langue discours et société*<sup>14</sup>. Il faut également passer en revue les travaux d'Anne Herschberg Pierrot, de Jean Louis Dufays et de Daniel Castillo Durante.

### **La notion de cliché**

De nombreuses études présentent et théorisent le stéréotype et le cliché comme des notions dont l'impression générale n'est pas claire et le plus souvent péjorative. L'acception du stéréotype et du cliché est relativement floue, générée par des ambiguïtés sémantiques d'abord repérées par Amossy dans *La notion de stéréotype dans sa réflexion contemporaine*<sup>15</sup>. Le cliché et le stéréotype sont utilisés de manière synonymique, en plus d'être définis de manière très vague. Dans le Larousse, le terme stéréotype désigne une « formule figée et banale ; cliché<sup>16</sup> ». Le terme cliché, quant à lui, est désigné comme « une idée trop souvent répétée. Synonyme de lieu commun et de banalité<sup>17</sup> ». Amossy, ainsi que Dufays et Castillo Durante, déplorent dans leurs ouvrages respectifs la surabondance de mots (lieu commun, poncif, topos, banalité et idée reçue) qui désignent le concept de stéréotype. S'inspirant de leurs travaux théoriques, ce chapitre passe en revue les notions de stéréotypes et de clichés en mettant ces termes (*lieu commun, poncif, topos, banalité,*

---

<sup>12</sup> Ruth Amossy, 1991, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

<sup>13</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982.

<sup>14</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, « Langue, discours, société », Paris, Armand Colin, 2007 [1997].

<sup>15</sup> Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, 73, 1989, p. 29-46.

<sup>16</sup> « Stéréotype », *Dictionnaire Larousse*, éd. *Le petit Larousse illustré*, 2019, imprimé, p. 1100.

<sup>17</sup> « Cliché », *ibid.*, p. 261.

*idée reçue*) de côté. Il s'agit pour nous d'éviter cette inflation synonymique et de marquer une différenciation nette entre ces termes et ceux de *stéréotype* et de *cliché*.

### **Cliché et cognition**

Le cliché est un mot qui tire son origine de l'imprimerie. À l'origine, il s'agit d'une planche métallique en relief établie par moulage en vue d'une impression typographique. Ce terme s'emploie ensuite vers le milieu des années 1860 dans le domaine de la photographie comme phototype négatif servant au tirage des épreuves. Par extension analogique et familière, le cliché désigne une métaphore photographique et typographique. C'est une phrase toute faite que l'on répète dans les livres ou les conversations. De nos jours, le terme renvoie à une image péjorative et il est synonyme de lieu commun, d'idée reçue, de poncif et de banalité. Or, cette association synonymique se révèle inexacte voire inutile lorsque l'on travaille sur le cliché.

Comme le cliché, le terme « poncif » vient des arts graphiques : au XVI<sup>e</sup> siècle, il désigne un dessin sur papier calque, piqué et reproduit par ponçage avec une poudre colorante. Le terme change de sens au fil du temps, employé parfois comme un adjectif ou comme nom commun : « idée sans originalité ; lieu commun ; cliché<sup>18</sup> ». Il fait ainsi référence au travail conventionnel, à un style convenu où il n'y a aucune recherche de nouveauté. Il renvoie donc à un usage strictement péjoratif. Les termes « topos » et « lieux communs » sont deux notions qui désignent également la banalité et le caractère convenu des mots. Ces termes ont la même origine, puisque « les lieux communs, ou *topoi koinoi* (sing : *topos*) remontent à l'Antiquité grecque, à la dialectique et à la rhétorique

---

<sup>18</sup> « Poncif », *Dictionnaire Larousse, op.cit.*, p. 905.



aristotéliennes<sup>19</sup> ». Les lieux communs sont des catégories formelles ayant une portée générale, elles sont des formes générales du raisonnement, de portée universelle. Ils s'inspirent de généralités, de traits généraux, d'idées usées qui font l'accord du plus grand nombre. Le topos, quant à lui, est une réserve d'arguments types, de procédés d'amplification et de développements tout faits. Si, à l'Antiquité, les topos sont des formes vides, des réservoirs de sens, ils seaturent de significations au fil du temps et prennent une valeur péjorative. Le terme « topos » se développe dans une plus large acception : il est alors un thème argumentatif à amplifier, un développement rebattu, une idée ou une phrase simplement banale, une sentence répétée fréquemment ou une formule figée. De nos jours, l'acception péjorative de ces deux termes n'a guère changé. Même si les lieux communs et les topos sont théorisés et étudiés dans différents champs sociologiques et littéraires, ils sont toujours teintés de préjugés péjoratifs. Le Larousse désigne le topos comme une « situation ou un thème récurrent faisant, d'une œuvre à l'autre, l'objet d'un traitement original ou stéréotypé<sup>20</sup> ». Subséquemment, l'adjectif « stéréotypé » renvoie irrémédiablement au stéréotype qui signifie, tel que vu précédemment, une « formule figée et banale<sup>21</sup> ». La notion des lieux communs, quant à elle, renvoie également à ces termes : « idée rebattue ; banalité<sup>22</sup> ».

Tous les termes identifiés précédemment (poncif, topos, lieu commun) ont une caractéristique commune dépréciative, soit la banalité. Le terme « banalité » est défini à son tour comme « le caractère de ce qui est banal ; platitude ». Il est aussi décrit comme « propos, idée, écrit sans originalité ; lieu commun ». En effet, si le cliché est synonyme de

---

<sup>19</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société, op.cit.*, p. 15.

<sup>20</sup> « Topos », *Dictionnaire Larousse, op.cit.*, p. 1155.

<sup>21</sup> « Stéréotype », *ibid.*, p. 1100.

<sup>22</sup> « Commun », *ibid.*, p. 275.

lieu commun, alors il fait nécessairement référence à une idée banale ou « plate ». Cela dit, Rémy de Gourmont distingue le cliché du lieu commun. Pour lui, le cliché « représente la matérialité de la phrase ; le lieu commun plutôt la banalité de l'idée<sup>23</sup> ». Cette distinction change la nature du cliché, car ce dernier n'est plus « défini seulement comme une formule banale, mais comme une expression figée, répétable sous la même forme<sup>24</sup> ». Dans cette optique, le premier trait du cliché, repéré par Amossy et Herschberg-Pierrot dans *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, est son caractère figé. Or ce trait avait suscité, par le passé, plusieurs réactions négatives. Certains critiques littéraires tels qu'Antoine Albalat<sup>25</sup> et Jules Marouzeau<sup>26</sup> se sont appliqués à récuser les clichés, qu'ils considéraient comme une expression figée, donc toute faite et surutilisée : « Il y a un style tout fait, un style banal, à l'usage de tout le monde, un style cliché dont les expressions neutres et usées servent à chacun [...]. C'est avec ce style-là qu'il ne faut pas écrire<sup>27</sup> ». Ils considèrent, selon un point de vue normatif et didactique, que le cliché constitue un groupe de mots qui suscite des jugements banals, rabattus ou d'une fausse élégance.

À l'inverse d'Albalat et de Marouzeau, des théoriciens de la sémiotique linguistique voient dans le caractère figé du cliché un trait de stabilité. Pour un contemporain tel que Jean Molino, le cliché s'appuie sur une expression figée qui le rend irréversible<sup>28</sup>. Puisqu'il est figé, il suit un processus qu'on ne peut ni enrayer ni renverser. Le cliché ne vient pas seul, il est démultiplié, transmis et procède généralement d'une répétition littérale. Cette

---

<sup>23</sup> Rémy de Gourmont, *La Culture des idées*, Paris, Société du « Mercure de France », 1900, rééd. 10/18, 1983 (« Du style ou de l'écriture » et « la dissociation des idées », 1899), p. 288.

<sup>24</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, op.cit. p. 12.

<sup>25</sup> Antoine Albalat, *L'Art d'écrire : enseigné en vingt leçons*, Paris, Collin 1992 [1899].

<sup>26</sup> Jules Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1969 [1941].

<sup>27</sup> Antoine Albalat, op.cit., p. 61.

<sup>28</sup> Jean Molino, « La culture du cliché : Archéologie critique d'une notion problématique », *Le cliché*, sous la direction de Gilles Mathis, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 1997, [Actes du colloque d'Aix-en-Provence, janvier 1996], p. 35-56.

perspective critique met en œuvre le langage, car tout propos transmis à travers lui est stable, fort et quasi immuable. Le cliché constitue une unité de transmission stable qui se propage de plus en plus rapidement pour devenir une convention linguistique et sémiotique. De surcroît, il est immédiatement repérable, puisqu'il est une unité discursive appréhensible de manière immédiate. De fait, le cliché est facilement identifiable, il apparaît tel quel à la surface du texte.

Le cliché fonctionne alors comme marquage de la qualité d'un texte : parce qu'il est précisément une habitude d'écriture, qu'il a été répété avec suffisamment de constance pour être reconnaissable comme participant d'une expression littéraire, le cliché joue le rôle d'une étiquette, d'un label [...] <sup>29</sup>.

Dès lors, la notion de cliché n'est plus décrite comme une entité banale ou une simple forme rebattue, comme l'indiquait le dictionnaire. La notion de cliché dépasse ses limites définitionnelles, puisqu'elle est comprise dans plusieurs corrélations. Il faut noter que dès les années 1890, le cliché devient un objet d'étude dans la psychologie sociale, par exemple dans *Lois de l'imitation sociale*<sup>30</sup>, où Gabriel de Tarde décrit le cliché comme métaphore photographique et typographique de l'imitation sociale. Cliché et société sont alors mis en relation, car l'auteur reconnaît que le cliché joue un rôle linguistique actif au sein de la cohésion sociale. Vu sous cet angle, le cliché laisse entendre la présence d'un sujet situé dans la société et dans l'histoire.

En outre, *Les discours du cliché* explore les liens entre le cliché et l'imitation. Selon Amossy et Rosen, le cliché participe à une construction artistique qui tend à produire une illusion de réalité<sup>31</sup>. Le cliché se donne comme facteur de vraisemblance tout en insérant la conventionalité dans le texte. Le cliché s'intègre au texte pour assurer un caractère de

---

<sup>29</sup> Hervé Laroche, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa, 2001, p.181.

<sup>30</sup> Gabriel de Tarde, *Les Lois de l'imitation sociale*, Genève, Ratkine Reprints, 1979 [Alcan, 1890].

<sup>31</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, *op.cit.*, p.47

vraisemblance au récit dont la visée est de reproduire fidèlement le réel ou les discours de la réalité. Le cliché n'est pas seulement une formule banale, mais désigne plutôt une illusion de réalité qui sous-entend des modes de pensée et d'action de la communauté dans laquelle ils ont cours. Les clichés sont des phénomènes discursifs très variables puisqu'ils répondent à des enjeux formels – les rapports du texte avec des représentations figées – et ont donc une portée sociohistorique. Le cliché n'existe que dans la mesure où une communauté, un groupe social ou une société le fait circuler. Il tient alors un rôle important dans la cohésion sociale du langage.

Sur ce point, il faut également distinguer le cliché de l'expression courante « idées reçues ». Des idées reçues sont des représentations admises par tous et devenues, de ce fait, banales. Cependant, l'idée reçue n'est pas une expression figée et n'a pas, à l'origine, une acception péjorative. Dès lors, elle ne dispose pas des mêmes traits discursifs que le cliché. Les idées reçues « inscrivent des jugements, des croyances, des manières de faire et de dire, dans une formulation qui se présente comme un constat d'évidence et une affirmation catégorique<sup>32</sup> ». Toutefois, à l'inverse du lieu commun ou du poncif, elles ne mettent pas seulement la notion de banalité en jeu, elles sont aussi dotées d'une force critique. Flaubert, dans *Le Dictionnaire des idées reçues*<sup>33</sup>, souligne d'ailleurs, avec une formidable ironie, ce rapport entre les idées reçues, les modèles normatifs et l'autorité sociale. Son « Dictionnaire » n'expose pas seulement des idées reçues, mais il identifie et contredit aussi des expressions convenues à propos d'idées reçues. Une idée reçue, bien qu'elle fasse appel au jugement individuel, remet toujours en scène un discours du « on », de la norme collective. « Idée trop souvent répétée, lieu commun, banalité » : cette

---

<sup>32</sup> Ruth Amosy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société, op.cit.*, p. 24.

<sup>33</sup> Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Le Livre de Poche, 1997.

conception actuelle mais éculée du cliché, décrite par le dictionnaire le plus récent, sera mise de côté dans ce travail. Le cliché est beaucoup plus qu'une banalité, c'est un terme très contemporain dont la portée critique se pose à travers l'Altérité. Selon Amossy et Rosen :

Seule une culture où le culte de la différence est l'envers d'une égalisation menaçante peut poser à travers le jeu de l'Autre et du Même la notion de cliché. C'est dire que celui-ci est tributaire, non seulement de l'Histoire, mais aussi des différenciations socio-politiques contemporaines. Sa variabilité est synchronique tout autant que diachronique. Il ne peut en effet s'imposer que dans un espace où les oppositions qui le constituent s'affirment et se perpétuent. Individu vs. société, spontané vs. usé, nouveau vs. banal, création unique vs. production de masse, [...] : le cliché inscrit en lui toutes ces dichotomies, et ne peut s'inscrire en dehors d'elles<sup>34</sup>.

Le cliché est synchronique, car son expression apparaît à un moment précis de son histoire. Ce qui était cliché jadis ou naguère peut avoir changé maintenant, selon l'état de la société dans laquelle il circule. Une grande importance doit être accordée au cadre dans lequel le cliché prend place. En effet, dépendamment de ce lieu, le cliché peut revêtir plusieurs fonctions. C'est un phénomène discursif très variable, puisqu'il faut toujours prendre en compte la situation de discours dans lequel il se produit. Par exemple, un cliché n'existe que si le récepteur en reconnaît l'énoncé. Il faut, dans le cas d'un roman, qu'il y ait un effet de lecture apte à le débusquer. Dans ce cas, il est également diachronique, car son emploi est relatif à son évolution dans le temps (étymologie, évolutions phonétiques, sémantiques, lexicales, syntaxiques, etc.). C'est-à-dire qu'il sous-entend des modes de pensée et d'action de la communauté dans laquelle il est énoncé. Le cliché n'existe jamais seul, il comprend toujours l'Autre, un autre.

---

<sup>34</sup>Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché, op.cit.*, p. 7.

Là où le lieu commun renvoie à un discours collectif, le cliché apparaît aussi comme la parole de l'Autre. Pour plusieurs critiques, la confusion entre le terme cliché et lieu commun s'apparente à ce lien avec une norme collective. Daniel Castillo Durante décrit le lieu commun comme « le conglomérat de sujets, opinions et idées admises qui, à la manière d'un catalogue général, fournit aux membres d'une communauté linguistique donnée le fond doxologique d'où ils tirent leurs arguments<sup>35</sup> ». Cependant, le lieu commun, qui se pose simplement comme un constat d'évidence au sein de l'opinion publique, se distingue du cliché, qui est un phénomène discursif extrêmement variable et relatif. À l'inverse du lieu commun, le cliché ne fait pas l'inventaire de jugements, de croyances, de manières de faire et de dire, mais constitue, selon Amossy et Rosen, une expression, un effet de style répété dans un contexte culturel et surtout dans une situation de communication ou de discours. Le maniement du cliché dévoile un rapport particulier au milieu culturel, il s'indexe à un discours social. Le cliché met en scène une nouvelle dimension, celle de la réception où, par exemple, il va se présenter dans un texte comme un effet de lecture. Il implique une reconnaissance linguistique et sa compréhension varie en fonction de l'interlocuteur.

### **Cliché et objet littéraire**

Le cliché devient un objet d'étude après les années 1960 avec les travaux de Michael Riffaterre<sup>36</sup>. Ce dernier le considère comme un élément créant des effets esthétiques dans un texte littéraire. Le cliché s'emploie alors de deux manières. D'abord,

---

<sup>35</sup> Daniel Castillo Durante, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 31.

<sup>36</sup> Michael Riffaterre, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, présentation et traductions de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1970.

il est considéré comme un élément constitutif de l'écriture de l'auteur, une marque de la littérarité. Ensuite, il est perçu en termes d'effet littéraire, puisque sa surabondance atteste la poéticité et l'intertextualité d'un texte. Par le cliché, le texte littéraire est travaillé afin qu'il produise un effet, par exemple un certain malaise ou la construction et la déconstruction de valeurs. Dans *Les discours du cliché*<sup>37</sup>, Amossy et Rosen étudient les fonctions du cliché dans divers types d'actualisation littéraire. Le cliché y est analysé comme un effet produit par le texte. Il peut utiliser, manipuler et modaliser le texte dans lequel il s'insère. Il marque la spécificité générique d'une œuvre littéraire. Dans cette étude, Amossy et Rosen analysent les effets du cliché selon quatre perspectives : la prose lyrique basée sur l'expression personnelle, la représentation, l'argumentation et la poétique ludique du langage.

La première perspective a trait au déversement des clichés sans aucun remaniement littéraire ou textuel. L'emploi du cliché obéit à un objectif romantique, à savoir créer un rythme et des images dans le texte. La deuxième perspective vise plutôt la construction artistique d'une vision du réel. Le cliché se veut naturel afin d'assurer une lisibilité du monde à l'aide de discours stéréotypés. La troisième perspective touche l'argumentaire du texte. Le cliché y prend alors une valeur argumentative, mais il n'est pas toujours employé à des fins de persuasion. Lié à une pratique argumentative, il devient dans le texte un outil rhétorique axé sur la démonstration d'une thèse. Enfin, la quatrième perspective, celle qui nous intéressera le plus dans ce mémoire car elle est la plus pertinente pour l'analyse des romans de Dany Laferrière, est la pratique ludique. Le cliché est employé avec humour et relève d'un jeu soutenu du langage. Cette pratique a pour but de distraire le lecteur à l'aide

---

<sup>37</sup>Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op.cit.

d'utilisations burlesques, de figures vieillies, de diversions comiques, de jeux littéraires. La pratique ludique permet également de promouvoir une réflexion sur le langage et sur le discours littéraire. Ainsi, le cliché peut retravailler et manipuler de manière ludique les modèles conventionnels ou les valeurs d'une communauté au moyen de la dérision, de la critique et de la subversion, puisqu'il s'avère le porte-parole d'une société. Lorsqu'il déborde du texte, qu'il est saturé, qu'il est assumé et sciemment exploité, le cliché « réoriente et revalorise la manipulation ludique du langage au gré de ses impératifs propres<sup>38</sup> ». L'écrivain travaille et manipule le cliché pour se vouer à des jeux de retournement, faisant jaillir des significations conventionnelles afin de mieux les déconstruire, tout en prenant un plaisir évident dans ce jeu littéraire.

Il faut reconnaître que certains auteurs, tel Dany Laferrière, prennent un plaisir évident au démantèlement et au renouvellement des clichés. *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* ont recours à de nombreux clichés qui manipulent et modalisent le texte. Il s'avérera intéressant d'analyser ces deux romans selon les quatre perspectives décrites par Amossy et Rosen. Dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais*, les clichés s'enchaînent suite à une utilisation persistante qui assure l'articulation du discours romanesque, lequel renvoie à des images préétablies du Japon. De ce point de vue, le cliché est un élément de la poétique intertextuelle du texte. Il marque la spécificité de l'écriture d'*Éroshima* et de *Je suis un écrivain japonais* en menant le lecteur à diverses lectures possibles : une, au premier degré, plus prosaïque ; l'autre plus parodique, aux accents argumentatifs. Dans le cas de *Je suis un écrivain japonais*, la quatrième perspective est la plus intéressante à observer, puisqu'elle expose dans ce roman des jeux soutenus du

---

<sup>38</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché, op.cit.*, p. 126.



langage créés par le cliché. Le titre provocant du roman, « Je suis un écrivain japonais », casse le cliché en exposant un jeu d'écriture et une (fausse) affirmation identitaire. Tout au long du roman, le lecteur fera face à une pléthore de clichés, mais aussi à leur dérision, à travers une critique et un remaniement du rôle et de l'identité de l'écrivain au sein de l'institution littéraire. Nous chercherons à expliciter plus largement les différentes perspectives et effets littéraire du cliché dans ces deux œuvres.

Le cliché s'inscrit également dans une autre dimension textuelle que celle qui vise la littérarité du texte. En imprimant dans le texte des formules conventionnelles du discours social, il marque une relation à la norme sociale. Ainsi, le cliché « est intégré à des structures plus larges, des systèmes de lieux communs, de tropes et de stéréotypes qui contribuent à la production du texte poétique<sup>39</sup> ». Il est dès lors nécessaire d'étudier la notion de stéréotype en rapport avec celle de cliché. Contrairement au cliché qui est facilement identifiable et qui doit apparaître tel quel à la surface du texte, le stéréotype ne procède pas forcément d'une répétition littérale. Il dépend plutôt d'une interaction inhérente à la lecture. En effet, pour être compris, le stéréotype doit d'abord être reçu et identifié par le lecteur. Il est donc généralement dégagé par la lecture. Le stéréotype est aussi le premier outil de la construction du sens, car pour comprendre un texte, il faut d'abord y reconnaître les stéréotypes à l'œuvre. Si l'image clichée peut être employée sans conséquences, le stéréotype pour sa part entraîne une réaction chez le lecteur : soit son acceptation, le refus ou sa mise à distance. Le stéréotype se lit ainsi dans un rapport continu avec la lecture. Dans cette optique, même si les deux notions sont étroitement liées, le stéréotype doit être étudié comme un phénomène distinct du cliché.

---

<sup>39</sup> Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 46-60.

## La notion de stéréotype

Diverses études ont accordé une place importante à la notion de stéréotype. Si le stéréotype a longtemps été étudié en fonction du préjugé, plusieurs écrits se sont ensuite consacrés à son étude selon des perspectives plus positives. Dans différentes études sociales, le stéréotype est examiné d'après la vie sociale et l'interaction entre les groupes sociaux. Certaines études ont observé les effets des stéréotypes sur l'identité sociale, la représentation sociale et la cognition sociale. Du côté des études littéraires, divers ouvrages ont exploré les perspectives sémiologiques du stéréotype et l'effet des stéréotypes culturels et ethniques dans le texte littéraire. Enfin, des théoriciens tels que Jean Louis Dufays et Daniel Castillo Durante ont travaillé le stéréotype comme objet des théories de la lecture, de la réception et de la didactique littéraire. Ces différentes théories du stéréotype seront explorées dans la seconde partie de ce chapitre afin d'en esquisser les traits et les effets dans une œuvre littéraire. Ces études apparaissent comme essentielles pour l'analyse des romans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière.

Le stéréotype partage l'origine typographique du cliché. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, la stéréotypie désignait l'art de stéréotyper ou l'atelier où l'on stéréotypait pour faire imprimer de nouveaux tirages par le procédé de la stéréotypie. Étant une branche de la clicherie, la stéréotypie permettait la multiplication de formes de textes et de clichés typographiques par moulage à partir d'une matrice. Au XX<sup>ème</sup> siècle la notion de stéréotype est définie au sens de schème ou formule figée, puisqu'elle désigne les images qui médiatisent un rapport au réel. Ainsi, le stéréotype indique une représentation toute faite, des schèmes culturels préexistants, et projette les images spécifiques d'une réalité ambiante

dans la tête d'un individu. Toutefois, rappelle Denis Slakta<sup>40</sup>, il faut d'abord que deux éléments, objets ou notions se retrouvent associés pour qu'il y ait une représentation stéréotypée. Le stéréotype n'est pas constitué d'un seul mot. Il désigne une structure, un travail de fabrication puis un processus d'association. Ce processus est ensuite représenté et répété. Bien que le stéréotype partage l'origine typographique du cliché, puisqu'il est formé par la répétition de ce dernier, il s'écarte de lui en ce qu'il a trait au fait de catégoriser, de spécifier et d'appliquer des généralités en usant de représentations toutes faites et de schèmes culturels. En effet, le stéréotype, à l'inverse du cliché, apparaît comme une notion bivalente et réversible, puisqu'il peut schématiser, catégoriser, représenter une image collective, simplifier, déformer, imposer des généralisations et générer des préjugés. Contrairement au cliché, le stéréotype évite la répétition littérale. Il consiste plutôt, selon Amossy, en un schème figé et récurrent que l'on retrouve à travers des formulations et des représentations du langage :

Saisir un stéréotype, c'est donc par définition se livrer à une opération de réduction en coulant une représentation plus ou moins complexe dans un moule préexistant. C'est aussi l'interpréter en la ramenant au déjà connu, et en la fixant dans un sens préexistant qui fait figure de vérité générale<sup>41</sup>.

Dans les sciences sociales, le stéréotype est étudié comme élément qui permet d'analyser le rapport de l'individu à un autre et les relations entre les groupes. Comme dans le cas du cliché, le stéréotype a été jugé très négativement. Des psychologues sociaux, tel que Fischer, affirment que le stéréotype est figé, rigide et transmet une vision simplifiée et élaguée du réel. Le stéréotype est reconnu comme : « Manière de penser par clichés, qui

---

<sup>40</sup> Denis Slakta, « Stéréotype, sémiologie d'un concept », *Le Stéréotype. Crise et transformations*, sous la direction d'Alain Goulet, Caen, Presses de l'université de Caen, 1994. [Colloque de Cerisy-la-Salle, 7-10 octobre 1993].

<sup>41</sup> Ruth Amossy, « Stéréotypie et valeur mythique : des aventures d'une métamorphose », *Études littéraires*, 1984, 17(1), p. 163.

désigne les catégories descriptives simplifiées basées sur des croyances et des images réductrices par lesquelles nous qualifions d'autres personnes ou d'autres groupes sociaux, objets de préjugés<sup>42</sup> ». Pour ces psychologues, le stéréotype stigmatise la société à l'aide de construction d'images inadéquates qui interviennent dans l'identité sociale. Certaines enquêtes, telles que celle de S. A. Rice en 1926-1927 et celle de D. Katz et K. Braly en 1933<sup>43</sup>, voient dans les stéréotypes l'essence des préjugés et des discriminations entre les groupes sociaux. Le stéréotype est perçu comme un élément réducteur, puisqu'il comporte un potentiel de discrimination, brouille l'image de l'Autre et développe ce que Castillo Durante appelle l'altérité radicale :

L'altérité radicale c'est tout ce qui m'est étranger : le regard de l'Autre, la langue de l'Autre, le corps de l'Autre, la couleur de l'Autre, l'odeur de l'Autre, le désir de l'Autre, les valeurs de l'Autre, la culture de l'Autre. Là où le regard a prise sur une extériorité qui se singularise, le stéréotype permet de la fixer, de la cliquer<sup>44</sup>.

Selon Castillo Durante, le stéréotype trouve ses conditions de possibilité dans une politique du simulacre, dans l'idée qu'on se fait de l'Autre. Le stéréotype se distingue ainsi du cliché et aussi du lieu commun, puisqu'il obéit à une logique d'évidence tirée d'une représentation reçue. Le stéréotype n'est pas une forme de raisonnement, mais le pseudo-référent auquel se reporte l'unité clichée. Le stéréotype tend à nourrir, faire éclore et déformer les perspectives de discours, tandis que le cliché « lui assure cette reconnaissance ancillaire dont il a besoin pour brouiller les jeux de langage<sup>45</sup> ».

---

<sup>42</sup> Gustave-Nicolas Fischer, *Les Concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris, Dunod, 1996, p. 133.

<sup>43</sup> Émilie Goin, « Stéréotype », dans Anthony Glinier et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/201-stereotype> (consulté le 25 février 2018).

<sup>44</sup> Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », *La Littérature et le dialogue interculturel*, sous la direction de Françoise Tétu de Labsade, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 13.

<sup>45</sup> Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op.cit., p. 33.

Pour Dufays et Amossy, le stéréotype est un objet social puisqu'il apparaît dans la mémoire collective et qu'il est lié au phénomène de la *doxa* (ou opinion publique) que Durand qualifie « [d]'ensemble des faits d'expression ou de pensée qui dans la parole individuelle témoignent d'une soumission à l'opinion dominante ou, à tout le moins, de la socialité dont cette parole individuelle est imprégnée, serait-ce même à l'insu du locuteur<sup>46</sup> ». En effet, « le stéréotype est dû à une convergence dans la mémoire collective d'un certain nombre de codes très généraux, très stables, fréquemment réitérés et massivement répandus<sup>47</sup> ». Même au sein des études littéraires, le stéréotype est teinté par les sciences sociales, puisqu'il revêt une forme du déjà-dit de la langue commune à une société. D'ailleurs, dans sa *Leçon*, Barthes reconnaît le stéréotype comme la forme emblématique du déjà-dit, une forme d'impensé, inscrite à même la langue :

Les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype ; je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue<sup>48</sup>.

Le stéréotype occupe une fonction régulatrice dans les discours, car il intègre des réservoirs du déjà-dit : des clichés, des proverbes, des maximes, des refrains, divers syntagmes figés, des métaphores lexicalisées et des expressions culturelles. Amossy voit le stéréotype comme élément indispensable à la cognition et à la vie sociale<sup>49</sup>. Selon elle, le stéréotype schématise, catégorise, simplifie, déforme les images collectives du réel et de l'Autre ; sans le stéréotype, aucune existence communautaire et aucune identité sociale ne sont possibles.

---

<sup>46</sup> Pascal Durand, « Lieu commun et communication. Concepts et application critique », dans *Médias et censure. Figures de l'orthodoxie*, sous la direction de Pascal Durand, Liège, Éditions de l'Université de Liège, « Sociopolis », 2004, p. 36.

<sup>47</sup> Ruth Amossy, « Stéréotypie et valeur mythique : des aventures d'une métamorphose », *op.cit.*, p. 30.

<sup>48</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions Du Seuil, 1978, p. 15.

<sup>49</sup> Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype, Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », *Le cliché*, sous la direction de Gilles Mathis, *op.cit.*, p.25.

## **Stéréotype et représentation sociale**

L'ouvrage théorique de Jean-Louis Dufays expose des traits essentiels qui montrent la corrélation entre le stéréotype et son origine sociale. En effet, d'après son hypothèse de départ, Dufays entend que les stéréotypes jouent dans la littérature un rôle essentiel, puisqu'ils affirment « la permanence dans le texte d'un certain nombre de significations accessibles aux différents membres d'une collectivité culturelle<sup>50</sup> ». Cet ouvrage met de l'avant le rôle des stéréotypes dans le traitement de l'information (sélection, encodage, mémorisation) dans le texte littéraire. Pour Dufays, lorsque l'on parle du stéréotype, il faut en souligner quelques traits : son caractère permanent, son caractère abstrait, sa forte durabilité et sa disponibilité immédiate dans la mémoire collective au sein d'une même culture. Il précise sa pensée dans un autre article<sup>51</sup>, où cinq critères matériels et objectifs du stéréotype sont décrits. Le premier critère est celui de la fréquence : un stéréotype sera répété et diffusé dans le discours social. Employer le stéréotype, c'est réitérer un discours préexistant. Le stéréotype est une forme de répétition interdiscursive du discours, puisqu'il n'y a « nulle évolution sans stéréotype donc, mais aussi nul stéréotype sans évolution : c'est dans cette circularité que se joue la vie du langage<sup>52</sup> ». Le deuxième critère est celui du figement ; selon Dufays, l'association des éléments qui composent le stéréotype s'est ossifiée avec le temps pour former un bloc monolithique. Le stéréotype est préconstruit, reçu, tout fait, comme un automatisme de la pensée ou des mots. Le troisième critère est l'absence d'origine : le stéréotype n'a pas d'origine précisément repérable. Ses origines sont toujours floues et jouissent d'une certaine imprécision et d'un arbitraire. Le quatrième

---

<sup>50</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et Lecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1994, p. 10.

<sup>51</sup> Jean-Louis Dufays, « Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient », *Le Stéréotype. Crise et transformations*, op.cit., p. 77-89.

<sup>52</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et Lecture*, op.cit., p. 352.

critère touche la mémoire collective. Le stéréotype s'inscrit dans la mémoire socioculturelle et assure ainsi son caractère durable, sa permanence. Enfin, le dernier trait du stéréotype est son caractère abstrait et synthétique. Le stéréotype compose une représentation thématique, idéologique ou culturelle, c'est-à-dire qu'il est un trait du réel qui est beaucoup plus complexe que sa représentation. Le stéréotype est un phénomène de condensation du réel, car il peut être une idée, un concept, une croyance, une attitude, un jugement, une image ou une représentation. Le stéréotype comporte ainsi toujours une dimension arbitraire. Les quatre premiers traits donnent l'image d'un phénomène qui n'est pas totalement figé, mais qui est mouvant et évolutif : « Fréquence, figement, prégnance dans la mémoire collective et condensation sont en effet des faits graduels, qui paraissent vouer le repérage du stéréotype à une certaine imprécision et un certain arbitraire<sup>53</sup> ». Enfin, souligne Dufays, il existe aussi un critère qualitatif au stéréotype. On le décrit parfois comme usé, inauthentique et donc banal. Ce sont des traits généralement péjoratifs qu'accordent les dictionnaires au stéréotype. Or, ces critères posent aux yeux de Dufays un problème épineux, puisqu'ils font du stéréotype un phénomène dénué de pertinence qui se contente d'exprimer une habitude de langage, alors qu'il est manifeste que ce dernier dépend de plusieurs éléments dont le contexte social et historique, la compétence culturelle et l'idéologie du récepteur.

---

<sup>53</sup> Jean-Louis Dufays, « Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient », *Le Stéréotype. Crise et transformations*, op.cit. p. 79.

## Stéréotype et sémiotique

Selon Dufays, le stéréotype est un concept polémique dont l'étude se doit d'être sémiologique. Un nouveau mode de lecture du stéréotype est ainsi abordé dans les théories littéraires. Dufays, Slakta et Amossy suivent une voie au cœur même des études sémantiques qui interroge la relation entre la référence et le sens de l'expression d'un stéréotype. Dans cette perspective, le stéréotype est conçu comme l'ensemble des traits qui forment la description typique du référent que désigne le mot.

Le but de cette démarche critique étant de préserver le caractère irréductible et pluriel de chaque texte, de chaque événement de langage, un déplacement capital se produit dans le discours sur la stéréotypie : désormais ce n'est plus la banalité ni l'authenticité des stéréotypes qui posent problème, mais leur univocité, le caractère réducteur de leur signification<sup>54</sup>.

En littérature, le stéréotype peut être énoncé suivant neuf usages possibles :

1. Pour exploiter ses valeurs de signification en toute innocence, sans tenir compte (ou sans avoir conscience) de ses valeurs de répétitions,
2. Pour exploiter sa valeur symbolique, pour assurer la lisibilité et la cohérence du texte,
3. Pour exploiter sa valeur indicielle, l'autorité qu'il représente,
4. Pour tirer parti de sa valeur iconique, c'est-à-dire pour assumer son propos par-delà de la conscience qu'on a de son usage,
5. Pour dénoncer ses valeurs de répétition sur le mode ludique ou ironique.

À ces cinq possibilités s'en ajoutent quatre autres que je me contenterai à ce stade-ci de l'analyse d'énumérer : l'auteur peut *refuser* de choisir entre les différentes valeurs du stéréotype, il peut aussi se sentir *incapable* de le faire, il peut encore chercher volontairement à *déconstruire* le sens de son texte en multipliant les contradictions, et il peut enfin chercher, comme semble l'avoir fait Roussel dans *Impressions d'Afrique*, à enrichir le sens en exploitant plusieurs virtualités du stéréotype<sup>55</sup>.

Toutefois, selon Dufays, ce ne sont que trois moyens matériels qui permettent d'actualiser le stéréotype : l'énonciation ordinaire, l'énonciation distante et l'énonciation mixte. De la sorte, seulement trois usages du stéréotype peuvent être distingués. D'abord, le stéréotype

---

<sup>54</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et Lecture*, op.cit., p. 307.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 232.



peut être énoncé sans avoir d'impact particulier (énonciation ordinaire). En d'autres mots, le stéréotype peut être utilisé au premier degré, comme signe ordinaire qui n'a ni valeur de signification et/ou de vertu constructive et/ou d'autorité dans le texte. Ensuite, le stéréotype peut s'afficher comme un déjà-dit dont on exploite la valeur iconique, ironique ou ludique (énonciation distante). Puis, le stéréotype privilégie l'expression des valeurs d'incertitude et d'ambivalence (énonciation mixte). Il se pose de manière ambivalente dans le texte en étant simultanément un signe ordinaire et un signe issu d'un discours social préexistant sur lequel on doit s'attarder. Le stéréotype est toujours amené à deux opérations distinctes chez le lecteur. Ce dernier doit d'abord identifier le stéréotype présent dans le texte au moyen d'indices objectifs, tel que la voix, le dialogue ou divers marqueurs métalinguistiques. Puis, le lecteur va interpréter la valeur que l'auteur attribue au stéréotype. Il doit se poser ces quelques questions : « est-il exploité comme un signe ordinaire, comme un symbole, un indice, une icône ou un signe parodique ? son usage relève-t-il de l'innocence, de la nécessité, de la conviction, du calcul, de l'ironie, du jeu, de l'indécision, de la dissémination ou encore de l'ambivalence volontaire<sup>56</sup> ? » En outre, deux types d'opérations s'ajoutent à celles nommées précédemment. Le lecteur, après avoir reconnu le stéréotype et identifié sa forme d'énonciation, doit également l'interpréter afin d'examiner la valeur qui lui est attribuée par l'auteur. Toutefois, rappelle Dufays, « l'intention de l'auteur se ramène à l'idée que s'en fait le lecteur<sup>57</sup> ». La valeur accordée au stéréotype sera au bout du compte celle que le lecteur lui accorde selon son interprétation. Ce dernier doit adopter une attitude critique vis-à-vis du stéréotype et évaluer sa « valeur ». C'est d'ailleurs sur ce point que le mode de réception du lecteur vient

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 234.

se combiner au mode d'énonciation. Le stéréotype revêt ainsi plusieurs fonctions mais aussi plusieurs effets possibles, puisqu'il est le résultat simultané d'une interprétation et d'une évaluation à son égard.

Dufays précise qu'un écrivain fait trois grands usages de la stéréotypie : la participation (1<sup>er</sup> degré), la mise à distance (2<sup>e</sup> degré), et les traitements ambigus et ambivalents (3<sup>e</sup> degré). Les stéréotypes du premier degré sont intégrés passivement au discours du texte et passés de manière automatique au lecteur. Ce sont des signaux génériques aisément reconnaissables et faciles à comprendre pour le lecteur. Ils produisent un effet de vraisemblance et de réalisme dans le texte et stimule le lecteur en lui proposant des énoncés et situations qu'il reconnaît. Les stéréotypes du premier degré sont des activateurs de la perception, des indicateurs génériques, des agents du vraisemblable en constituant un support d'identification et d'émotion chez le lecteur. Ils possèdent aussi un trait argumentatif, puisqu'avec les effets d'identification et d'émotion chez le lecteur, ils emportent son adhésion et permet d'accréditer le discours de l'univers fictionnel. Enfin, les stéréotypes du premier degré confèrent au texte un cachet de littérarité en ajoutant au texte des effets et une valeur esthétiques. En effet, pour Anne-Marie Perrin-Naffakh dans *Le cliché de style en français moderne*, s'ajoute au stéréotype une fonction qu'elle qualifie d'ornementale<sup>58</sup>. Si s'accumulent dans un texte des clichés littéraires, alors le caractère stylisé de ces expressions donne au discours un cachet esthétique. Les stéréotypes du deuxième degré sont inclus dans un texte comme des références ou citations qui exercent plusieurs fonctions, régimes et formes de mise à distance chez le lecteur. D'abord, les stéréotypes du deuxième degré déclenchent chez le lecteur des opérations transtextuelles.

---

<sup>58</sup> Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Le cliché de style en français moderne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1985, (Thèse de doctorat d'État).

Désormais complice de ces stéréotypes, il est porté à s'interroger sur leurs contextes historiques et culturels. Puis, ils déclenchent la réflexion critique chez le lecteur. Ces stéréotypes du deuxième degré relèvent de trois régimes de distanciation (sérieux, satirique et ludique) et peuvent être exprimés par quatre formes de mise à distance (la citation, la récupération, la transformation et la décontextualisation). La citation consiste à l'insérer dans le discours avec des guillemets afin de montrer qu'il s'agit de la parole d'un autre. La récupération consiste à mettre le stéréotype dans la bouche ou la pensée d'un personnage fictionnel. La transformation consiste à déformer les composantes d'un stéréotype afin de lui donner une nouvelle force ou de le discréditer. Enfin, la décontextualisation permet de dénoncer le stéréotype en le présentant hors de tout contexte verbal naturel. Les stéréotypes du troisième degré représentent les cas où la valeur du stéréotype apparaît comme contradictoire, indécidable, disséminée, ambivalente ou ambiguë. Le lecteur se trouve ainsi pris dans une lecture oscillante, ne sachant plus quelle position opter dans son appréhension du stéréotype. Ainsi, la perception des stéréotypes dépend du lecteur.

### **Stéréotype et outil littéraire**

Plusieurs théoriciens, tels Charles Grivel et Michael Riffaterre, affirment que les stéréotypes constituent les outils premiers de la littérature<sup>59</sup>. L'usage du stéréotype est une opération effectuée par l'auteur et le lecteur pour donner sens et valeur à un texte, en identifiant, manipulant, combinant et interprétant des structures sémantiques figées.

Castillo Durante accorde ce même rôle générique au stéréotype dans le texte littéraire :

Aucun texte ne me semble, à vrai dire, pouvoir se dérober à l'emprise du stéréotype.  
Ce qu'il met à l'œuvre ne relève pas d'une présence comme l'on croit d'habitude

---

<sup>59</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture, op.cit.*, p. 8.

mais bien plutôt d'un vide que l'unité d'emprunt s'empresse de combler. Ce vide expliquerait en quelque sorte la logique de reprise grâce à laquelle le stéréotype projette les discours avant tout en les maintenant riviés à des ancrages doxologiques ; ces ancrages constituent de véritables impératifs que la doxa fixe en fonction de ce que j'appelle les besoins du marché des échanges d'unités d'emprunt (proverbes, lieux communs, redites idées reçues, métaphores lexicalisées, etc.)<sup>60</sup>

Les stéréotypes constituent un outil essentiel dans la saisie du sens à la lecture, puisque la langue est un système de stéréotypes stables. Ils jouent un rôle essentiel à la lecture, qui consiste à reconnaître ces systèmes de clichés. En fait, parmi les systèmes symboliques qui figurent dans les connaissances du lecteur, certains proviennent des textes, de situations dont l'origine est imprécise, abstraite et qui sont applicables à un grand nombre de situations particulières. Ces codes sont des systèmes de stéréotypes. Le stéréotype y entretient un rapport à la didactique de la lecture, car les stéréotypies sont essentielles au déchiffrement des textes et donc aux codes qui forment le langage. De même, selon Dufays, « il est permis de dire dès à présent qu'apprendre à lire, c'est d'abord apprendre à maîtriser des stéréotypies<sup>61</sup> ».

### **Stéréotype et lecture**

Subséquent, il faut analyser le terme « stéréotype » en relation avec la lecture, car comprendre la nature des stéréotypes d'un texte, c'est se doter d'un outil dans la construction du sens de ce texte. En effet, puisque le stéréotype est indispensable à la cognition, il est essentiel à la saisie des enjeux du texte : « La langue est par définition le système de stéréotypes le plus stable qui soit, puisque c'est d'elle que dépendent tous les autres réseaux de signification<sup>62</sup> ». Fait important, souligne Dufays, le stéréotype est

---

<sup>60</sup> Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, *op.cit.*, p. 41.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>62</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture: essai sur la réception littéraire*, *op.cit.*, p. 41.

toujours en corrélation avec la lecture. Il n'y a pas de stéréotype sans activité lectrice, car la reconnaissance du stéréotype dépend de la capacité du lecteur à le reconnaître et varie en fonction de son bagage culturel. Le repérage des stéréotypes varie ainsi en fonction de la classe, de l'âge, de l'époque et de la norme sociale.

Le stéréotype est donc mis en place à partir d'une véritable activité de déchiffrement qui consiste à retrouver les attributs d'un groupe, d'un objet [...] à partir de formulations variées. En d'autres termes, le stéréotype n'existe pas en soi ; il ne constitue ni un objet palpable ni une entité concrète : il est une construction de lecture<sup>63</sup>.

Amossy réaffirme cette perspective critique lorsqu'elle souligne que le stéréotype implique une forte participation du lecteur. En effet, ce dernier doit activer ses repères et dénicher le stéréotype qui est disséminé dans le texte, véhiculé à travers des données discursives « souvent indirectes ou implicites, éparses et lacunaires<sup>64</sup> ». Dans *La Lecture comme jeu*, Michel Picard voit le stéréotype comme outil par excellence de l'évaluation des textes, puisqu'il permet d'analyser un texte littéraire à l'aide de couples de valeurs antithétiques<sup>65</sup>. En effet, pour porter un regard réversible sur le texte, le stéréotype est le meilleur outil à notre disposition. Un stéréotype n'est jamais neutre, puisque sa portée théorique peut s'inverser selon les points de vue ou les valeurs que l'on souhaite véhiculer. Le stéréotype porte en soi une valeur qui change selon la situation historique, l'expérience culturelle et l'idéologie du récepteur. Dufays désigne les stéréotypes comme

des phénomènes, en somme, d'une extrême complexité qui paraissent susceptibles d'affecter toutes les strates du langage, de servir tour à tour d'outils d'analyse et d'armes polémiques, et dont le rôle paraît multiple, insaisissable, soumis à tous les paradoxes et tous les retournements<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, op.cit., 1991 p. 21-22.

<sup>64</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 140.

<sup>65</sup> Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, éd. De Minuit, « Critique », 1986, p. 243-266.

<sup>66</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, op.cit., p. 9.

La lecture littéraire se fait à la fois dans et contre une culture, ainsi on y célèbre le conformisme tout comme la subversion. Par exemple, le stéréotype se prête à l'évaluation d'un texte littéraire sur le plan informationnel, car il porte en son sein à la fois la conformité et la subversion. Ainsi, le stéréotype peut permettre d'évaluer une œuvre sur le plan esthétique, car il est un outil avec lequel on peut porter un regard sur sa densité, son éclatement, sa polysémie et sa condensation. Dans l'ensemble, pour le lecteur, la manière de concevoir le stéréotype en littérature oscille toujours entre deux pôles, négatif et constructif. Le stéréotype dans la littérature contemporaine se révèle ambivalent, centré sur un va-et-vient entre la participation et la distanciation du lecteur. C'est ce qu'Amossy nomme la « bivalence constitutive<sup>67</sup> », qui en appelle à une position suivant les traditions culturelles ou une position contestataire. Le lecteur peut se positionner entre la soumission à l'autorité des référents du stéréotype et la réflexion sur l'effet esthétique ou idéologique. Le stéréotype peut se lire sous l'égide de l'acceptation, de la suspicion ou par le regard double, réversible et bivalent du lecteur. Alain Goulet décrit le stéréotype comme

un point d'ancrage et un repoussoir, d'une certaine façon un garant externe dans un monde ressenti comme fluctuant et à la dérive. [...] L'écriture du stéréotype permettrait de reprendre, selon un processus toujours renouvelé, un combat non abouti, un corps à corps plutôt, avec des imagos parentales. Ainsi c'est cette écriture même qui peut conférer une identité et une permanence à ces écrivains qui se cherchent dans un monde perçu comme traumatisant, angoissant, irréel, ou peut-être trop réel<sup>68</sup>.

Dans ce bref parcours, les théoriciens littéraires tels qu'Amossy, Dufays et Castillo Durante ont dégagé les traits caractéristiques du stéréotype à travers différentes composantes discursives. Le stéréotype joue un rôle dans l'interaction sociale et dans le

---

<sup>67</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, op.cit.

<sup>68</sup> Alain Goulet, « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine », *Le Stéréotype. Crise et transformations*, op.cit., p. 201.

fonctionnement sémantique du langage, dans l'engendrement et l'alignement des mots du discours. Le stéréotype s'inscrit dans plusieurs structures : l'une cognitive, une autre sémantique et une autre sociale. Le stéréotype exerce une fonction majeure dans le travail littéraire, car il est l'accumulation de clichés qui jouent un rôle esthétique et poétique dans le texte. Le stéréotype est « en fait l'essence même, non seulement de la lecture et de la littérature, mais aussi du savoir et de la pensée, que cette notion permet de définir<sup>69</sup> ». Même si les contours de cette notion restent imprécis, « ce qui retient l'attention, c'est la manière dont un individu et un groupe se l'approprient et le fait jouer dans une dynamique des relations à l'autre et à soi<sup>70</sup> » ; « le stéréotype participe aussi au tissage des œuvres modernes qui retravaillent à la fois le discours social et les modèles littéraires<sup>71</sup> ». Il faudra donc montrer par la suite quels jeux de langage, effets littéraires, dynamiques relationnelles et fonctions constructives mettent en œuvre les stéréotypes dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais*. Ultimement, il faudra observer si les stéréotypes dans ces œuvres de Dany Laferrière sont modalisés au gré d'un discours ou d'une réflexion critique.

---

<sup>69</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et Lecture*, *op.cit.*, p. 351.

<sup>70</sup> Ruth Amosy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotype et cliché*, *op.cit.*, p. 118.

<sup>71</sup> Ruth Amosy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *op.cit.*, p. 42.

## CHAPITRE 2

### LES DIVERSES REPRÉSENTATIONS DE LA JAPONITÉ

Bien que les récits d'*Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* prennent place dans Montréal, une ville métissée et cosmopolite, c'est le motif nippon qui est le plus exploité dans ces deux œuvres de Laferrière. En effet, en prenant pour motif récurrent des éléments de la culture et de l'histoire japonaise, Laferrière tisse dans ces romans une pellicule textuelle et visuelle du Japon. Le rôle de l'onomastique s'avère important dans le récit. En mettant en scène des personnages d'origine japonaise, en décrivant des haïkus, en faisant référence aux écrivains japonais Basho, Mishima, Kawabata, Dazai, Akusagawa et à des images clichées telles que les « Cherry Blossoms », Dany Laferrière installe au sein de ces deux récits une perspective japonaise.

#### **Motifs nippons dans *Éroshima***

*Éroshima*, qui s'inscrit dans la séquence de « l'autobiographie américaine » de l'auteur, propose une rencontre entre le Japon et l'Amérique du Nord. L'intrigue du roman se déroule entre les avenues du Parc, Van Horne, le boulevard Saint-Laurent, la rue Sherbrooke et le quartier chinois. Le récit décrit la rencontre sensuelle entre Hoki, une photographe de mode d'origine japonaise, et le narrateur, un homme noir. En premier lieu, le Japon est présent dans *Éroshima* par sa teneur érotique. Le roman met en scène un narrateur généralement immobile, allongé dans un lit, qui nous décrit ses rencontres érotiques avec des Japonaises. À l'inverse du narrateur de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, il s'agit d'un narrateur pensif, presque effacé, soumis et dominé par les femmes fétichisées du roman. Le premier chapitre « Le zoo Kama Sutra », qui



correspond à la plus longue partie du roman, souligne singulièrement les corps féminins d'Hoki, Keiko, Kero, Misako et Reiko « Asiatiques ovales, luisantes, jaunes, dont les yeux sont un trait de pinceau » (*ÉR*, 52). Cette manière de décrire les femmes participe des motifs récurrents que Laferrrière utilise pour décrire avec une sensibilité exacerbée plusieurs éléments de la culture japonaise, d'autant que les femmes sont parfois vêtues de robes à motif Katzuo (*ÉR*, 20) (faisant référence au chorégraphe japonais Katzuo) et de kimonos « à grands motifs de bambou » (*ÉR*, 67). Le kimono est un habit traditionnel qui est porté lors d'occasions spéciales aussi bien par les femmes que par les hommes, même s'il est le plus souvent associé aux geishas, du moins dans l'imagination populaire occidentale. D'autres éléments de la culture japonaise sont décrits dans *Éroshima* tels que les estampes japonaises. Une référence à l'estampe dans le chapitre éponyme « Éroshima » (*ÉR*, 137) évoque le mouvement artistique surnommé « japonisme » et le dessinateur, graveur et auteur populaire japonais Katshushika Hokusai. *Éroshima* pullule également de références à la culture japonaise et plus largement « orientale » en évoquant Lao Tseu<sup>72</sup> (*ÉR*, 13), le photographe Hiromi Tsuchida (*ÉR*, 133) et les écrivains japonais Basho, Jôgo (*ÉR*, 49), Moichi (*ÉR*, 51), Shikô, Buson, Chiyo-Ni, Issa, Mishima, Kawabata, Dazai, Akutagawa et Tôfu (*ÉR*, 138-140). Une sémiotique japonaise marque également le texte, puisque le roman fait appel à des termes tels que haïku, saké, geisha, sushi, lotus, fugu, Tao, et Tosei « pêche verte » (*ÉR*, 28).

## Tragédie historique

En outre, *Éroshima* propose un récit dont les élans érotiques sont ponctués et entrecoupés d'une mémoire portant sur Hiroshima. Les termes « Éroshima » et « Hiroshima » sont des paronymes qui sous-entendent que leurs sens sont liés. Les scènes érotiques du roman alternent avec des allusions aux ravages de la bombe atomique et associent intimement l'érotisme à l'horreur et à la violence. En ayant recours à la paronomase, ces termes forment un cliché littéraire. Il est alors significatif que ce lieu japonais soit évoqué de manière récurrente dans l'œuvre, créant ainsi le titre, ce jeu de mot entre éros, Hiroshima. Il est également significatif de rapprocher le mot « éros » de la figure de la mythologie grecque « Thanatos » qui est la personnification de la mort, puisque la sexualité fait souvent référence à la mort dans le texte.

L'idée d'écrire ce livre m'est venue un jour, brusquement. Une image. Voilà : un jeune couple en train de faire l'amour dans la ville d'Hiroshima, le matin de l'explosion atomique, en 1945. Et la Bombe tombe au moment même où ils parviennent à l'orgasme. Éros et Hiroshima. (*ÉR*, 140)

Ce procédé qui entrecoupe les élans érotiques de renvois à Hiroshima rappelle d'ailleurs le décor durassien d'*Hiroshima mon amour* de 1960 de Marguerite Duras<sup>73</sup>, et de l'adaptation cinématographique d'Alain Resnais. C'est à l'aide de ce procédé que le récit échappe en partie au cliché érotique, puisque la trame narrative d'*Éroshima* est brisée par plusieurs scènes érotiques à caractère violent. « D'un ultime coup de rein, je la cloue net ; une explosion merveilleuse m'éblouit. Peut-être la même explosion que le grand-père d'Hoki a vue à Hiroshima » (*ÉR*, 45). L'insertion du bombardement de la ville nippone dans le récit et les nombreuses réflexions sur la bombe, le sexe et la mort contribuent à la mise en

---

<sup>73</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

place d'un univers vraisemblable, à la saisie d'un univers japonais sensuel, mais aussi violent. Hiroshima et Tokyo (*ÉR*, 31, 41) sont d'ailleurs les seuls lieux physiques et réels mentionnés dans le roman. Hiroshima est un lieu dont seul le grand-père d'Hoki, un *hibakusha* (survivant de la catastrophe), devenu aveugle et muet à la suite du bombardement, aurait pu témoigner. Les autres, Hoki, Reiko, Kero et le narrateur n'ont rien vu d'Hiroshima. Ce constat n'est pas sans rappeler le leitmotiv du film de Renais-Duras lorsque le protagoniste répète à son amante qu'elle n'a « rien vu à Hiroshima ». Cette concomitance entre explosion orgasmique et atomique doit sans doute beaucoup au film d'Alain Resnais sur le scénario de Marguerite Duras.

### **Le Japon comme construction fictive**

Le Japon n'est qu'un espace fictionnel dans ces deux romans. Le pays « exotique » n'est jamais présenté comme un espace réel. Il n'apparaît dans le récit ni comme lieu de voyage, ni même comme objet réel du texte. Hiroshima, qui est avec Tokyo le seul lieu physique évoqué, est une ville détruite. Hanania note à ce sujet : « Hiroshima serait plutôt un a-topos, un non-lieu, un lieu que l'on ne saurait voir et dont on ne peut parler<sup>74</sup> ». Une utopie donc, mais au sens originnaire du mot. Le Japon n'a rien à voir avec un emplacement géographique, comme le souligne Mathis-Moser dans *La dérive américaine* : « [Il n'a] ni visage ni contours propres et ressemble à [un] non-lieu hybride<sup>75</sup> ». L'ensemble des indications portant sur le Japon reste des signes vides, fragmentés et incomplets. Toute

---

<sup>74</sup> Cécile Hanania, « De Hiroshima à *Éroshima* : Une érotique de la bombe atomique en forme de haïku selon Dany Laferrière », *Voix et Images*, *op.cit.*, p. 83.

<sup>75</sup> Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière, La dérive américaine*, *op.cit.*, Montréal, VLB éditeur, 2003, p. 106.

image ou signe, tout cliché ou stéréotype tout droit sorti de cette construction artistique ne constituera pas une vérité, encore moins la vérité sur le Japon, mais un système, une réalité fictionnelle qui peut être transformée, déconstruite et reconstruite selon le désir de l'auteur. Même les clichés qu'accumule le photographe Hiromi Tsuchida ne suffisent pas à rendre compte du drame d'Hiroshima : « Tout ce que je perçois, c'est un profond fossé qui existe entre les victimes de cette Bombe atomique et les gens ordinaires. Il me faut reconnaître que cette collection de photographies ne suffit pas à combler ce fossé » (*ÉR*, 133). Ce discours du photographe, qui a consacré vingt ans à saisir sur pellicule les conséquences du bombardement atomique d'Hiroshima, souligne cette incapacité du roman à représenter ce pays. Le Japon de Laferrière rappelle plutôt celui de Barthes<sup>76</sup>, c'est-à-dire un « empire des signes », un système signifiant dont l'écrivain tente de trouver, à travers la littérature, des signifiés dans la construction et diffusion photographique de clichés et de stéréotypes. Ce Japon est, pour reprendre le titre de l'article d'Alain Farah, « un japon de papier<sup>77</sup> », un pays fictif, un univers inventé qui ne prétend en rien représenter ou analyser la réalité. L'Orient n'est que le début d'une réserve de traits destinés à nourrir l'univers fictif d'*Éroshima*. En fait, ce Japon n'est qu'une synecdoque de l'écrivain : « Écoutez, je n'écris pas sur le Japon, monsieur... J'écris sur moi... C'est moi le Japon » (*JÉJ*, 161). Ce n'est pas le Japon qui occupe le cœur du récit, c'est, à travers son évocation, l'innommable, la traversée imaginaire qu'y effectue le narrateur :

La dernière scène. Je me vois dans une petite ville du Japon. Sans savoir où je suis. Sans connaître la langue. Sans connaître le paysage. Ignorant les codes. Je me vois en train de flâner dans les rues. Pas comme touriste, ni comme voyageur, mais cherchant mon destin. (*ÉR*, 140)

---

<sup>76</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

<sup>77</sup> Alain Farah, « Un Japon de papier », *Voix et Images*, 36(2), 2011, p. 41–52.

Il faut tout de même remarquer que certaines rues réelles sont nommées dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais*. « Tout l'Occident judéo-chrétien assista, IMPUISSANT, à ce qui se passa cette nuit-là au 4538, avenue du Parc » (*ÉR*, 17). Pourtant, ce sont des rues montréalaises, un assemblage de lieux qui reflètent la vie fragmentée et errante du narrateur. Aucune rue ne porte un nom japonais. Bien que les rues n'aient généralement pas de noms dans certains quartiers au Japon, l'anonymat des lieux japonais dans le récit maintient le caractère innommable et fictif du pays. « Je ne sais rien du Japon, et le Japon ne sait rien de moi (*ÉR*, 143) », précise le narrateur. Le Japon n'est qu'une possibilité d'écrire afin de défaire le réel. L'Orient est la base d'un système symbolique riche et dépris de signifiés appartenant au monde occidental. Dans ce cas, dirait Barthes, l'écrivain n'a jamais photographié le Japon, c'est plutôt le Japon qui l'a inspiré, qui l'a mis en situation d'écriture<sup>78</sup>.

### Sémiotique de termes japonais

Selon Barthes dans *L'empire des signes*<sup>79</sup>, la nourriture décrite dans une œuvre doit être saisie comme corps élémentaire de l'écriture afin de mieux disposer le lecteur dans un univers singulier. Dans *Éroshima*, plusieurs saynètes portant sur la nourriture japonaise témoignent de la présence du Japon dans le texte. Chacune d'elles crée une perspective réaliste du Japon et participe à une construction artistique tendant à produire une illusion de réalité. À titre d'exemples, le texte décrit plusieurs éléments de la cuisine japonaise : sushis, saké, soja, fugu.

De la cuisine, Hoki a apporté un consommé de crevettes au tofu dans des bols de laque rouge. Au fond de chaque bol, une feuille d'épinard, un morceau de fugu et

---

<sup>78</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p. 14.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 33-37.

une fine languette de citron. Hoki a disposé les bols sur une demi-douzaine de tables basses de quarante-cinq centimètre de hauteur. (*ÉR*, 31)

Hoki est arrivée avec des plats de sushi (sorte de riz au vinaigre roulé avec des languettes d'omelette, du cresson, des champignons, des copeaux de courge et quelques fines tranches de poisson cru). (*ÉR*, 33)

Hoki apportait, en guise de surprise, encore du fugu. Du fugu cru. De fines tranches blanches, transparentes. Avec une sauce de ciboule et de raifort. (*ÉR*, 37)

L'arrivée du repas est décrite comme un tableau délicat. Laferrière y décrit les bols, les aliments, la disposition des mets et impose un rythme où chaque élément énuméré donne un caractère vivant à la nourriture japonaise. Laferrière y décrit aussi la crudité du poisson qui, selon Barthes, correspond à la « la divinité tutélaire de la nourriture japonaise<sup>80</sup> ». Le poisson cru n'est exposé ici que comme un ornement (seulement quelques fines tranches dans le sushi) sur une table où la nourriture n'est qu'un fragment (une feuille d'épinard, un morceau de fugu, une fine languette de citron). Il n'y a pas d'ordre d'ingestion de la nourriture, comme dans la cuisine occidentale, mais plutôt un catalogue de couleurs, de divers aliments qu'il faut manger selon son inspiration et son désir. La nourriture décrite dans *Éroshima* se retrouve ainsi décentrée par rapport à la nourriture occidentale. D'ailleurs, le terme « fugu » introduit dans le texte un aliment typiquement japonais. Ce poisson est très prisé des Japonais et reconnu pour son poison violent, mortel, lorsqu'il est mal apprêté.

En fait, chaque ingrédient exotique mentionné dans le roman empreint le récit de signes de la culture japonaise. Par exemple, le service du thé par une Geisha décrit dans le chapitre « Manhattan Kosher » apporte un élément solennel et traditionnel. Cette cérémonie est considérée au Japon comme un art inspiré en partie par le bouddhisme zen.

---

<sup>80</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p. 36.

Le thé est préparé de manière très codifiée par un maître qui a suivi plusieurs formations pour accomplir ce service. L'étude de la cérémonie du thé se fait sur de nombreuses années et son pratiquant doit être familier avec tous les éléments liés à la cérémonie tels que les kimonos, la calligraphie, les arrangements floraux, les céramiques, l'encens, etc. Dans *Éroshima*, chaque objet utile à la cérémonie du thé (*chanoyu*) est décrit et traduit à même le texte : « Kensui : jarre à eaux résiduaires, Hishaku : cuillère à eau, Futaoki : reposoir pour couvercle de bouilloire, Kobukusa : petite serviette en soie, Senu : éventail » (*ÉR*, 68), conférant au rituel son caractère solennel. Il faut constater que Laferrière perpétue ainsi, tel un didacticien qui enseigne aux non-Japonais, un code sémiotique nippon mettant en évidence des différences ethniques et culturelles entre Orient et Occident.

### **L'érotisme comme première manifestation du cliché et du stéréotype**

*Éroshima* traite d'une multiplicité de clichés et de stéréotypes liés au Japon. Le narrateur le dit en toutes lettres : « JE NE M'INTÉRESSE QU'AUX CLICHÉS, et le premier cliché sur le Japon, c'est l'érotisme » (*ÉR*, 137). La typographie en majuscules met l'accent sur ces images clichées et sert d'avertissement au lecteur. La critique est ainsi désamorcée au fil de l'écriture. Dans ce roman, le cliché appartient aux figures de l'analogie. *Éroshima* met en œuvre de multiples images typées et représentations figées qui se lisent dans un rapport socioculturel à la sexualité. Laferrière a recours à des représentations sexuelles et stéréotypées de la femme japonaise, soit en évoquant la délicatesse et le raffinement des Japonaises, soit en recourant à des images plus stéréotypées telles le samouraï et la geisha.

Cécile Hanania remarque que le Japon dans *Éroshima* est une identité matérialisée

et incarnée dans le corps féminin<sup>81</sup>. Le roman évoque des images érotiques de la Japonaise telles la geisha (*ÉR*, 67-68), la Dragon Lady (*ÉR*, 15), la Lotus Blossom (*ÉR*, 45), la Lolita (*ÉR*, 51) ou la bombe sexuelle (*ÉR*, 47). Dès les premières pages du roman, le lecteur est confronté à la figure sensuelle, dangereuse et toxique d'Hoki, une jeune photographe de mode. La Japonaise est décrite comme une femme féroce, à la fois sensuelle, puissante et dominatrice, ce qui renvoie à l'image de la « Dragon lady », un terme stéréotypé qui est apparu aux États-Unis avec les premières vagues d'immigration pour décrire une femme séduisante, dominante, mystérieuse, manipulatrice et jamais digne de confiance.

La geisha, ainsi que la Lotus Blossom, sont d'autres représentations clichées de la femme japonaise. Ces termes sont le plus souvent employés afin de décrire la femme asiatique comme étant calme, gentille, modeste et obéissante. La geisha est une dame de compagnie, une femme raffinée dans la connaissance des arts traditionnels japonais, qui cultive le raffinement dans divers domaines tels que l'habillement, la musique, la danse, les rapports sociaux et la conversation<sup>82</sup>. Subordonnées, soumises, passives et domestiques, Keiko et Kero sont le portrait de la geisha. Elles servent le saké et le thé « comme [de] véritable[s] geish[a] » (*ÉR*, 22) et portent le kimono, dans le « calme et [la] sérénité » (*ÉR*, 70). Dans ce roman, le narrateur cultive l'orientalisme en affirmant que le raffinement est l'attribut premier de la femme japonaise : « l'élégance suprême pour moi est nippone. Les vêtements des femmes. Surtout les tissus » (*ÉR*, 137). Évidemment, le raffinement de ces femmes passe aussi par la sensualité. Dans *Éroshima*, les Japonaises sont très érotisées et exaltent l'idée du fantasme exotique de la geisha : « Faire l'amour avec Kero, c'est faire

---

<sup>81</sup> Cécile Hanania, « De Hiroshima à *Éroshima* : Une érotique de la bombe atomique en forme de haïku selon Dany Laferrière », *Voix et Images* 31 (1), 2005, p. 75-87.

<sup>82</sup> Sayo Masuada, *Autobiography of a Geisha*, trans. G.G.Rowley, New York, Colombia University Press, 2003.



l'amour avec un samouraï dans un corps de geisha. LA CHAMBRE DES MILLE DOULEURS EXQUISES. Elle, sado. Moi, maso » (ÉR, 68). Parfois, le lecteur assiste à des scènes érotiques plus violentes, où des corps féminins contorsionnés par le désir prennent des postures sexuelles difficiles. Le narrateur décrit en détail dans le « Zoo Kama Sutra » trois baisers, huit pressions des ongles, huit sortes de morsures et dix positions sexuelles d'Hoki. Toujours dans le même chapitre, une longue séance de masturbation avec Keiko émaille le texte, avant que ne soit décrite une soirée chez Hoki qui met en scène des jeux sexuels pervers dans la salle de bain. Les femmes sont ainsi exposées comme des stéréotypes sexuels, avec des pulsions masochistes et sadiques. L'Orient est conditionné dans *Éroshima* par l'imaginaire occidental qui considère la Japonaise comme un modèle de lascivité, de luxure, de volupté. Le stéréotype de la sexualité asiatique est à la fois construit et déconstruit par le procédé de l'exagération. Il n'y a dans ce texte aucune pudeur. Même une scène qui semble plus sobre, la traditionnelle cérémonie du thé dans le chapitre « Manhattan Kosher », se conclut dans la promiscuité sensuelle d'un bain mixte.

Théorème : Tout corps plongé dans l'eau reçoit une décharge électrique égale à la somme de désirs circulant dans l'eau multipliée par le nombre de races (trois dans ce cas) et divisée par la somme de verges à froid présentes. POUR MA PART, JE BANDE À FAIRE SAUTER LE VOLTMÈTRE. (ÉR, 74)

### **Motifs nippons dans *Je suis un écrivain japonais***

*Je suis un écrivain japonais*, catégorisé tantôt comme un roman, tantôt comme un essai réflexif, est situé à Montréal et présente la perspective d'une ville métissée où le narrateur se promène entre le boulevard Saint-Laurent, la rue Sherbrooke, le métro de Montréal et le Café Sarajevo. Dany Laferrière inscrit dans ce livre une lisibilité du Japon qui s'exprime à l'aide du paratexte. Déjà, le terme « japonais » présent dans le titre instaure

l'identité japonaise au cœur de l'œuvre et indique que le roman met en scène un personnage d'écrivain. De plus, le texte en quatrième de couverture annonce la mise en place d'un univers romanesque tournant autour du Japon :

Il vit à Montréal, il lit Mishima et Basho, il drague des Japonaises, il passe sa journée au café, il projette d'écrire un roman ou de faire un film, mais plus particulièrement un roman ou un film à la manière des maîtres japonais et intitulé *Je suis un écrivain japonais*. C'est ce qu'il raconte à une journaliste japonaise en tournée dans la métropole québécoise et c'est ainsi que le scandale éclate à Tokyo. Comment peut-on, quand on vit à Montréal, se prendre pour un écrivain et un cinéaste japonais ?

Comme plusieurs des romans de Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais* est caractérisé par une intertextualité riche et variée. Une multitude d'écrivains tels que Flaubert, Goethe, Whitman, Senghor, Kerouac, Steinbeck, Salinger, Bukowski sont convoqués dans le texte. Les références renvoient parfois à une œuvre, à une énumération d'écrivains ou sont parfois sous-entendues. L'intertextualité est omniprésente au sein du roman et affiche, par ailleurs, un univers littéraire revoyant à de multiples références japonaises. Laferrière cite ou fait allusion à Mishima (*JÉJ*, 28), Yoko Ono (*JÉJ*, 59), Gyōso (*JÉJ*, 73), Kawabata (*JÉJ*, 116), Osamu Dazai (*JÉJ*, 170), Kurosawa (*JÉJ*, 185), Jūrō Kara (*JÉJ*, 193), Hokusai (*JÉJ*, 212), Sei Shōnagon (*JÉJ*, 229). D'autres référents du Japon sont également conviés et évoquent des éléments de la culture nippone. Certains de ces référents se trouvent notamment dans les chapitres « le Japonais de la tour Eiffel », « Vous aimez le sushi ? », « Kamikaze » et « Américanisation/Japonisation ».

### **Nationalité et identité japonaise**

Ce roman s'articule autour de la quête du Japon. *Je suis un écrivain japonais* porte sur la question du désir, celui de devenir japonais, d'« être quelqu'un d'autre » (*JÉJ*, 9) comme l'indique la dédicace du livre. La quête du narrateur se manifeste dès le premier

chapitre, où il réaffirme son désir d'être un Japonais : « Dans mon cas, ce n'est pas une plaisanterie, car je me considère vraiment comme un écrivain japonais » (*JÉJ*, 15). Ce désir est quasi-obsessionnel, puisque le narrateur entame dès le troisième chapitre, intitulé « Une Asie de poche », des recherches afin de localiser l'Asie, pour « - Être dans les parages... Les odeurs, les couleurs, les frôlements... » (*JÉJ*, 25) du Japon. De ce fait, plusieurs trames narratives du roman mènent à cette quête.

Il y a d'abord l'idée d'écrire un roman ayant un titre d'une grande force. Le narrateur se voit comme un grand titreur, jouant de sensations inédites afin de charmer son éditeur. Ce choix de titre « Je suis un écrivain japonais » a des répercussions dans tout le roman. Par la suite, se succèdent, pêle-mêle, des rencontres avec des personnages qui s'interrogent sur le droit de se proclamer japonais, des saynètes avec un attaché culturel du consulat japonais, des situations qui questionnent l'identité d'un écrivain et des réflexions sur le nationalisme culturel. Dans le récit, le titre du livre projeté, *Je suis un écrivain japonais*, occasionne tout un émoi dans la presse japonaise, suscite les passions et même des débuts d'émeutes à Tokyo.

Si je comprends bien le débat a commencé dans un magazine culturel auquel je collabore, puis la télé a suivi et c'était dans la rue. Même l'armée s'en est mêlée depuis qu'un officier a lancé aux nouvelles du soir, au moment où toute la famille regardait la télé : « Je suis un soldat coréen. » Un officier japonais qui a dit ça. Bien sûr, il a été mis aux arrêts, mais la presse étudiante s'est déchaînée. (*JÉJ*, 257)

Le projet d'écrire un roman intitulé « Je suis un écrivain japonais » va de l'excitation de son éditeur à une révolution littéraire, identitaire et culturelle au Japon. Si le projet provoque une réflexion sur l'identité, il occasionne aussi chez le narrateur une réflexion sur l'écriture. C'est que l'idée de devenir réellement un écrivain japonais s'inscrit dans la pensée du narrateur. Il s'engage dans un parcours où les références au Japon servent de fil

conducteur à son roman et collaborent à construire son identité d'écrivain. À cet égard, plusieurs chapitres tels que « Lire Basho dans le métro », « La machine humaine », « La petite mort », « Une mort manga » et « Le dernier voyage » traitent des poètes japonais. Comme dans *Éroshima*, les références à Basho sont très nombreuses dans le texte et sont constitutives de l'écriture de Dany Laferrière. Déjà, en épigraphe, un haïku de Basho renvoie à la poésie japonaise, à l'émotion poétique et à l'écriture spontanée.

Première leçon de style  
Les chants de repiquage  
Des paysans du Nord (*JÉJ*, 7)

Dany Laferrière suit ici les traces de Basho. Du haïku en épigraphe, jusqu'au dernier chapitre « Le dernier voyage », ce trajet poétique balise et ponctue le récit dans l'objectif de transformer subrepticement le narrateur en écrivain japonais.

Je le lis dans le métro. Je suis en train de suivre les péripéties de Basho à la recherche de la barrière de Shirakawa dans un métro en mouvement à Montréal. Tout bouge. Sauf le temps qui reste immobile. Trop absorbé par tous ces télescopages de temps et ces croisements d'espaces pour m'intéresser à mon entourage immédiat. Sauf cette fille en face de moi qui me regarde sans sourire. Longue et mince. Des yeux noirs – un trait de pinceau. Elle doit s'appeler Isa. [...] Je lève la tête. Isa, toujours là. Rien n'a bougé, sauf le train. Je retourne donc à Basho. (*JÉJ*, 32-34)

Le narrateur n'a qu'un désir en tête : suivre les traces du poète japonais, Or il n'y a qu'une seule chose qui semble pouvoir le sortir de sa transe : l'appel de l'Orient, c'est-à-dire le regard d'une jeune asiatique aux « yeux noirs – un trait de pinceau ». Sous cet angle, le pinceau décrit un rapport au signe japonais. Il indique un geste, une flexibilité charnelle, une pensée graphique qui renvoie le lecteur à des traits asiatiques marqués par une paupière rectiligne : « [...] la ligne, commencée à plein pinceau, se termine par une pointe courte, infléchie, détournée au dernier moment de son sens. C'est ce même tracé d'une pression

que l'on retrouve dans l'œil japonais<sup>83</sup> ». Ce trait de pinceau renvoie à une calligraphie anatomiste, mais aussi à la papeterie japonaise, à Basho qui trace à plusieurs moments dans le roman sa traversée dans le Nord. Le poète Basho est une présence qui marque le texte et qui guide l'écrivain dans une poétique animée par un voyage au cœur du Japon. Le poète japonais apparaît dans le roman tel un maître qui à travers sa poésie répond à l'interrogation fondamentale : qu'est-ce qu'un écrivain japonais ? Tout au long, le roman de Laferrière suit une trajectoire dans « les districts du nord » (*JÉJ*, 264), essayant d'ouvrir et de dire, tel Basho, les frontières du réel et les frontières de l'identité.

### Poétique du haïku

De surcroît, l'insertion des haïkus dans le texte est un moyen d'expression qui se distingue de la littérature occidentale tout en y apportant une touche d'Orient. Le haïku s'avère un outil de choix dans *Éroshima* pour briser la poétique traditionnelle occidentale, puisqu'il exige plutôt une forme poétique codifiée d'origine japonaise. À l'inverse de la versification classique française, par exemple, le haïku japonais utilise une structure en mores plutôt que les syllabes comme fondement de son système phonique. Le haïku est un petit poème composé d'un découpage des sons plus fin que les syllabes. Il n'est jamais décrit, il est une forme brève d'écriture. Comme une impression, une apparition, il est spontané, puisqu'il vise à dire et célébrer l'évanescence des choses.

Dans le haïku, la limitation du langage est l'objet d'un soin qui nous est inconcevable, car il ne s'agit pas d'être concis, mais au contraire d'agir sur la racine même du sens, pour obtenir que ce sens ne fuse pas, ne s'intériorise pas, ne s'implicite pas, ne se décroche pas, ne divague pas dans l'infini des métaphores, dans les sphères du symbole. La brièveté du haïku n'est pas formelle ; le haïku n'est

---

<sup>83</sup> Barthes, *op.cit.*, p. 139.

pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un évènement bref qui trouve d'un coup sa forme juste<sup>84</sup>.

Selon Barthes, le haïku se distingue de la poésie occidentale, car il véhicule généralement une vision du monde qui relève de la philosophie zen. Il permet à l'écriture de s'exprimer pleinement tout en étant vide, en suspendant pour ainsi dire le langage. Construire des haïkus, c'est constituer un espace de plusieurs fragments, constituer un évènement qui ne se décrit pas, ni ne se définit pas.

Le nombre, la dispersion des haïkus d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux d'autre part, semblent diviser, classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une poussière d'évènement que rien ne peut ni doit coaguler, construire, diriger, terminer<sup>85</sup>.

Ces petits poèmes brefs se trouvent profusément dans *Éroshima*, où on en dénombre douze au total à la différence de *Je suis un écrivain japonais* où il n'y en a qu'un seul cité dans le texte.

On chuchote partout au centre-ville le même nom : Midori. Dans toutes les langues. La première star japonaise de Montréal. La fusée Midori se lance vers la planète Bjork. Bjork – un son étouffé. On dirait un bruit dans l'eau. Basho note :

Paix du vieil étang  
Une grenouille y plonge  
Un ploc dans l'eau (*JÉJ*, 37)

Ce haïku, signé Basho, constitue son œuvre la plus célèbre. C'est une proposition simple qu'il est possible de voir en trois temps : la montée, la suspension et la conclusion. Inséré dans *Je suis un écrivain japonais*, ce court poème casse le récit par sa composition fragmentaire. Il suspend le langage par sa césure (*kireji*) obligatoire et marque alors une pause dans le texte à la fois rythmique et grammaticale. Ce haïku déjoue d'une manière

---

<sup>84</sup> Roland Barthes, *op.cit.* p. 102.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 105.

inattendue mais réfléchie le texte dans lequel il s'intègre sans toutefois que l'on s'attarde à le déchiffrer, à l'interpréter ou à percer son sens. Ainsi, bien qu'il dote le poème d'une rythmique, sa brièveté garantit sa simplicité et ajoute une touche de spontanéité au texte. Dans *Éroshima*, les haïkus complètent les réflexions du narrateur, s'ajoutant à ses impressions et insérant dans le texte un rythme qui brise l'écriture continue, tout en créant un évènement bref dans le récit. La forme du haïku devient emblématique dans le roman, puisqu'il est une césure imposée aux différents traits de la représentation du réel.

Non seulement ces petites pièces ponctuent le récit, mais le texte entier tente de se rapprocher de cet exercice de poésie japonaise par sa composition fragmentaire et par la parataxe généralisée qui le touche. La juxtaposition de parties, de paragraphes, de bribes et de phrases remplace toute transition et enchaînement logique, préférant à l'explication le tableau descriptif ou la notation passagère<sup>86</sup>.

Le temps d'un instant, Laferrière reproduit un style d'écriture qui est débarrassé des contraintes métriques et qui fournit au texte le symbole, la métaphore, la leçon et surtout l'image. C'est dans ce contexte que, selon Barthes, le haïku donne à l'Occident des droits et des commodités que sa propre littérature lui refuse, puisqu'il impose un discontinu des codes formels de la littérature. Le choix du haïku dans ces récits sous-entend la présence du Japon, réel ou fictif, puisqu'il impose à l'écriture un exercice de poésie japonaise. Le haïku est un espace zen où il n'y a rien à saisir, mais plutôt tout à combler, puisque c'est sa composition même qui produit un sens.

### **Un écrivain romancier japonais**

Par la suite, le narrateur fait l'expérience d'écrire un roman japonais : « J'ai quelques noms de filles, un titre, des voix, une ville que je connais trop bien, et une que je

---

<sup>86</sup>Cécile Hanania, *op.cit.*, p. 86.

ne connais pas. Je n'ai besoin de rien d'autre pour faire un roman » (*JÉJ*, 248). Il fabrique son idée du Japon en construisant à travers plusieurs chapitres l'univers de Midori. Il met en place plusieurs séquences dans lesquelles le narrateur fait la rencontre d'une jeune artiste japonaise au Café Sarajevo. Il part à la rencontre de Midori, une jeune chanteuse et de sa bande : Eiko, Fumi, Hideko, Noriko, Tomo et Haruki. Le narrateur suit dans ce roman les pas de Midori et caresse l'idée d'écrire un livre sur elle après « je suis un écrivain japonais », *A song for Midori*.

À ce propos, *Je suis un écrivain japonais* frôle le genre littéraire de l'autofiction, car le narrateur tend se confondre avec l'écrivain. Le terme est un néologisme inventé par Serge Doubrovsky pour désigner son roman *Fils*, paru en 1977<sup>87</sup>. Il décrit du point de vue générique un récit mêlant fiction et autobiographie. Dans plusieurs romans de Dany Laferrière, le texte témoigne d'un « je laferrien », dans ce sens que le narrateur est un écrivain dont l'identité se fonde à partir d'une posture autobiographique. Alors que dans *Éroshima* le narrateur raconte ses fantasmes et réflexions à travers son récit, *Je suis un écrivain japonais* propose un récit où l'acte d'écriture est mis en abyme. Le narrateur-écrivain souhaite écrire un roman sur Midori et un autre roman qui s'intitule « Je suis un écrivain japonais ». Le lecteur assiste ainsi à la construction du récit qu'il est en train de lire. *Je suis un écrivain japonais* explore les difficultés que Laferrière semble éprouver au sujet de l'écriture, la littérature et l'identité. L'écrivain admet d'ailleurs que le titre de ce livre est né d'une conversation avec le critique Bernard Magnier qui lui avait posé la question : « Êtes-vous un écrivain québécois, noir, haïtien, caribéen, nord-américain, français, francophone ? » Il lui avait alors répondu : « Je suis du pays de mes lecteurs.

---

<sup>87</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.



Quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais<sup>88</sup> ». Ces mots, il les reprend tels quels dans le chapitre « La vie debout ».

Quand, des années plus tard, je suis devenu moi-même écrivain et qu'on me fit la question : « Êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ? » je répondis que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais. (*JÉJ*, 30)

Ainsi, la fiction devient dans ce roman l'outil affiché d'une quête identitaire et d'une réflexion sur l'écriture. Néanmoins, il faut établir une distance entre la fiction et la réalité. Bien que le « je » semble présenter un croisement entre l'auteur et son narrateur fictif, une mise à distance s'impose afin de mieux saisir les implications du récit et les réflexions qui sont proposés au lecteur dans *Je suis un écrivain japonais*. Bien que cette conversation entre Laferrière et Magnier soit à l'origine du roman, elle n'a été qu'un élément parmi d'autres qui a mis l'écrivain en situation d'écriture. L'insertion de cette conversation dans le récit ainsi que la mise en place d'un Japon imaginaire comme objet romanesque permettent de contraster le réel, de percevoir la différence et d'élargir la frontière entre l'écriture et le réel. L'écriture est vécue comme un *satori*<sup>89</sup> (une perte de sens). C'est, selon Barthes, un événement zen qui secoue l'écrivain, constitue l'écriture et remplit le récit, les lieux, les personnages avec des significations différentes de celles de la littérature occidentale.

Bien que la quête identitaire soit au cœur du roman, le narrateur accorde tout de même dans *Je suis un écrivain japonais* une importance manifeste à l'érotisme. Le goût des femmes et l'attrait du féminin se font toujours sentir dans son écriture. Midori, la protagoniste du récit au prénom japonais, est un objet de désir convoité par tous. Celles qui

---

<sup>88</sup> Ghila Sroka, *Conversations avec Dany Laferrière*, op.cit., p. 140.

<sup>89</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, op.cit., p. 14.

l'accompagnent (Eiko, Fumi, Hideko, Noriko, Tomo et Haruki) sont prises dans un chassé-croisé sensuel et amoureux qui cultive le fantasme érotique. Comme avec *Éroshima*, la pulsion érotique est liée à la mort. Alors que le narrateur lit paisiblement Basho dans son bain, il reçoit un coup de fil d'une Japonaise. C'est Noriko qui vient le trouver dans son appartement. La mort frappe après l'orgasme : Noriko, éprise d'un amour non réciproque pour Midori, se suicide par défenestration après avoir fait l'amour avec le narrateur (*JÉJ*, 94). Elle fait l'ultime saut, rappelant par le fait même l'image du kamikaze japonais qui a déjà planifié son suicide. Le cliché se lit dans la scène de sexe entre Noriko et le narrateur tandis que le stéréotype rapproche la sexualité à Thanatos, le dieu de la Mort par le biais du kamikaze japonais. Cette séquence rappelle également le *yuri*, aussi appelé « Girls' Love », qui désigne dans la culture populaire japonaise un genre fictionnel basé sur les relations intimes entre femmes. Le terme *yuri* est couramment employé dans le manga et l'anime japonais, mais il est aussi utilisé dans la littérature, le cinéma et les jeux vidéo. Le *yuri* est une catégorie de fiction aux frontières floues où se mélangent l'amour, l'amitié, l'adoration et la rivalité. Les relations dans la bande de Midori sont comme celles que partagent les femmes dans le *yuri*. Elles sont émotionnelles, sentimentales ou encore sexuelles. L'intensité des sentiments est au cœur des œuvres de ce type et peut, comme dans le cas de Noriko, tourner à « l'obsession malsaine<sup>90</sup> » voire suicidaire. Avec la bande de Midori, le narrateur se prête à un drôle de jeu d'authenticité. Il semble vouloir représenter fidèlement ces femmes à travers les images du Japon qu'il a en tête. Pourtant,

---

<sup>90</sup> Verena Maser, *Beautiful and Innocent : Female Same-Sex Intimacy in the Japanese Yuri Genre*, coll. « Dissertation aus dem Fachbereich II: Sprach-, Literatur-und Medienwissenschaften der Universität Trier (überarbeitete Fassung) », 2013, 176 p. [En ligne] [https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/695/file/Maser\\_Beautiful\\_and\\_Innocent.pdf](https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/695/file/Maser_Beautiful_and_Innocent.pdf), (page consultée le 8 octobre 2018)

la principale source de son inspiration japonaise provient de magazines féminins. En effet, le narrateur amasse des articles et magazines qui parlent du Japon et des Japonaises pour créer son roman. Il déclare à cet effet : « En fait, je répète ce qu'on dit généralement à propos du Japon, je ne fais aucun effort de recherche. Je suis un parfait écho. Mon oreille ramasse tout. Mon œil capte tout. Et ma bouche avale tout » (*JÉJ*, 159).

Il faut s'attarder dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* au caractère symbolique de la paupière. Nous avons montré précédemment comment la paupière, lorsqu'elle est décrite tel un trait de pinceau, confère un caractère asiatique au visage. La paupière asiatique est plate, laissant une fente lisse, rompue par une « prunelle, intense, fragile, mobile, intelligente (car cet œil barré, interrompu par le bord supérieur de la fente, semble receler de la sorte une pensivité retenue, un supplément d'intelligence mis en réserve, non point *derrière* le regard, mais *au-dessus*) [...] <sup>91</sup> ». Les références à la paupière marquent ainsi le texte de traits asiatiques et contribuent à l'élaboration d'une représentation nippone au sein du texte. Dans le chapitre « Paupières closes », le narrateur parle du Japon, bien qu'il n'y ait jamais été.

Je remarque, en feuilletant les magazines, que les Japonaises sont obsédées par leurs yeux. Un trait horizontal. On leur a fait croire que ce n'était pas chic. Je peux passer des heures à essayer de deviner ce qui se trame derrière ces paupières - mi-closes. Une bête assoupie ou qui fait semblant de sommeiller. (*JÉJ*, 243)

C'est dans ce chapitre que le narrateur met en place l'univers fictif de Midori et son propre univers romanesque aux accents japonais. Le signe de la paupière est alors emplí de significations. Midori, ainsi que toute sa clique, est un roman rêvé. Le narrateur part de l'œil, de la paupière, comme unité progressive qui n'en finit pas de capter les moments de la vie de Midori.

---

<sup>91</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op.cit.*, p. 142.

## Un photographe japonais

Le narrateur d'*Éroshima* et de *Je suis un écrivain japonais*, derrière lequel se profile l'auteur, porte un regard sur le monde comme s'il photographiait le cours des événements :

Je n'ai jamais eu d'appareil photo. [...] J'en ai déjà un qui fonctionne très bien. Cette boîte crânienne où j'ai classé cinquante ans d'images dont la plupart se répètent jusqu'à former le tissu de ma vie ordinaire. Cette vie quotidienne faite de minuscules explosions successives. Une vie électrique. On me fait comprendre que ces images n'appartiennent qu'à moi, et que les autres n'y ont pas accès. Pas forcément, je peux les décrire avec une précision telle qu'elles finissent par défiler devant leurs yeux. Mieux, je parviens à transformer ces images en sentiments. Je sais raconter un instant sans décrire les personnages présents, en évoquant simplement l'énergie qui donne vie au moment. (*JÉJ*, 42)

Le seul objet qui sache regarder est d'ailleurs la caméra. Dans *Je suis un écrivain Japonais*, la bande de Midori est constamment suivie par un photographe androgyne du nom de Takashi. À force de photographier le groupe, ce dernier peut décrire les moindres détails concernant chacune des filles. Dans le chapitre « Le cannibale dans sa ville natale », la jeune chanteuse japonaise, initiée par Takashi, prend elle-même quelques clichés du narrateur. Dans ce roman, plus d'une séquence narrative se rapporte au Japonais et au cliché photographique.

La question du cliché est abordée de front dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais*. Le cliché est polysémique, il est employé autant au sens figuré qu'au sens propre, dans l'acception photographique du terme. En effet, dans les deux romans de Dany Laferrière, la photographie occupe une place prépondérante et fait ressortir le jeu des représentations du Japon auquel se livre l'auteur. Cécile Hanania remarque avec justesse que, dans *Éroshima*, « tous les Japonais évoqués dans le texte sont des photographes (ou des photographiés)<sup>92</sup> ». Dans *Éroshima*, l'amante japonaise du narrateur est photographe de

---

<sup>92</sup> Cécile Hanania, *op.cit.*, p. 84.

mode, le photographe Tsuchida est cité et le narrateur se balade avec un « contax 139 » (ÉR, 49) afin de prendre des clichés de femmes. La photographie est l'outil d'éros parce que « photographe est l'acte sexuel par excellence. Les Japonais le savent » (ÉR, 50). C'est pourquoi certains passages du roman « photographient » les femmes pour ne rien manquer de leur sensualité. Dans le chapitre « Un œil froid », le narrateur en conclut que son travail d'écriture est comparable au cliché photographique, à la fois au sens littéral et métaphorique du terme :

Alors pour devenir un écrivain japonais, je dois vite me procurer un appareil photo. Je préfère encore ma machine à écrire. Au fond, c'est la même chose. On décrit tout ce qu'on voit. Je voudrais être non pas un photographe, mais simplement un appareil photo froid et objectif. Juste regarder l'autre. (JÉJ, 177)

Ce travail consiste en une prise de clichés et à leur retransmission littérale dans le roman. Or, cette récurrence contribue à un phénomène de redites qui à son tour peut reproduire le stéréotype. En effet, le Japon de Dany Laferrière est fabriqué de clichés photographiques, mais ces images contribuent également à construire dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* des représentations stéréotypées de ce pays et de sa culture. Par exemple, le narrateur exploite le plus grand cliché qui soit sur le Japon, en faisant référence au « Japonais, [avec] son large sourire et un appareil photo » (JÉJ, 80). Cet exemple illustre parfaitement un motif du cliché qui apparaît dans *Je suis un écrivain japonais* et dans *Éroshima* : « Bon, l'appareil photo a connu un vif succès chez les Japonais surtout. [...] Et sur les photos, ils portent tous leur caméra en bandoulière. Un peuple de photographes souriants » (JÉJ, 176).

## La photographie comme première manifestation du cliché et du stéréotype

*Je suis un écrivain japonais* invite le lecteur, par son titre même, à chercher les traits de la japonité dans le roman. Le premier cliché rencontré est celui sur la photographie. Le Japonais est perçu comme celui qui a la capacité de « changer tout ce qu’il touche en cliché » en tenant toujours à la main son appareil photo. Le texte est ponctué de généralités socio-culturelles concernant le Japon. Ainsi, le lecteur est confronté à Hiroshima et Nagasaki, et à une panoplie de référents japonais : kamikazes, sushis, l’Empereur, Japonaises qui se ressemblent toutes (*JÉJ*, 71), hara-kiri et manga. À chaque page, il est bombardé par des clichés du Japon qui s’accumulent comme autant de stéréotypes, comme si ces éléments étaient essentiels à la saisie de ce qu’est le Japon et de ce que devrait être par conséquent un écrivain japonais.

Le roman se plaît à exploiter des stéréotypes identitaires. Ces derniers sont toujours évoqués lorsque le narrateur parle des origines d’un personnage. Par exemple, les deux représentants du consulat japonais se nomment M. Mishima et M. Tanizaki, en référence aux écrivains japonais Yukio Mishima et Jun'ichirō Tanizaki. Laferrière les décrit comme des individus ayant une « culture millénaire et raffinée » (*JÉJ*, 107) et M. Mishima est notamment nommé « vice-consul du pays du Soleil Levant » (*JÉJ*, 114). Ces descriptions rappellent au lecteur que le mot « Japon » est un exonyme pour les termes japonais *Nippon* et *Nihon*, « là où naît le soleil », que l'on traduit par « Empire du soleil levant ». De plus, ces deux personnages sont décrits tels des hommes respectant les règles de politesse de la culture japonaise (*reigi*). Dans le chapitre « Vous aimez le sushi ? », les deux Japonais font preuve d’une grande hospitalité envers le narrateur lors d’une rencontre organisée dans un restaurant. Cette hospitalité est manifeste dans leur empressement à vouloir prendre en

compte le bien-être du narrateur.

M. Mishima a exigé brusquement une autre table. Comme toutes les tables étaient prises, il a voulu changer de place avec moi. J'ai dû lui jurer : tout va bien là où je suis. Il n'était pas encore satisfait. Il s'est tourné vers M. Tanizaki qui s'est tout de suite levé pour me céder sa place d'où il apercevait la rue. Ça va, ça va. Ce petit spectacle a duré jusqu'à ce que M. Mishima soit vraiment sûr qu'il était impossible de mieux faire pour me mettre à l'aise. Je sais bien que c'est une façon courtoise et asiatique de me souhaiter la bienvenue, mais ce n'est pas du tout mon genre. (*JÉJ*, 107)

Laferrière décrit ici la politesse japonaise, par la minutie de ses codes et dans le graphisme des gestes qui sont étrangers à la politesse occidentale. Cette dernière se veut polie, simple et franche dès qu'une personne est jugée respectable par l'autre, tandis que la politesse japonaise paraît lente, extrêmement respectueuse selon des degrés de profondeur subtilement codés. Le narrateur exprime d'ailleurs cette rupture entre les deux cultures en clamant « Ça va, ça va. [...] On s'attend peut-être à ce que je fasse un effort de mon côté, je ne sais pas. Non, c'est eux, la culture millénaire et raffinée, moi je suis la jeune et sauvage Amérique » (*JÉJ*, 107).

D'autres scènes reproduisent également l'ensemble des codes stricts réglant la politesse japonaise. Le chapitre « Le chagrin de M. Tanizaki » met en scène le délégué du consulat japonais qui prend un café avec le narrateur. Lorsque la rencontre arrive à son terme, il s'efforce de ne pas quitter les lieux avant son invité : « Il est resté un moment entre la position assise et la position debout. Trop pressé pour attendre que je me lève, mais trop poli pour se lever avant moi. Finalement, je me suis levé, ce qui l'autorise à filer » (*JÉJ*, 166). Dans cet extrait, le corps de M. Tanizaki est semi incliné, dans une position qui démontre l'enjeu du protocole du *reigi*. Dans ce même chapitre est brossé le portrait de M. Tanizaki. Il s'agit d'un ancien professeur de littérature au Japon, dont le romancier préféré

est Jun'ichirō Tanizaki. Il apparaît tel le Japonais classique, marqué par les répercussions de la Seconde Guerre mondiale, et il tient d'ailleurs dans le roman un discours d'après-guerre basé sur le remords et l'humiliation.

- Cela a commencé après la défaite. Le fait d'avoir perdu la guerre... l'humiliation que les Américains ont fait subir publiquement à notre Empereur. Nous sommes très orgueilleux, vous savez. Et nous avons tout construit sur cet orgueil. Depuis Hiroshima et Nagasaki, nous devons tout reconstruire sur notre faiblesse... Ce désir de puissance qui ne veut pas partir... Alors on simule la force, une force qu'on n'a plus. (*JÉJ*, 162)

Avec le personnage de M. Tanizaki, Laferrière reprend l'image du Japonais humble qui porte encore sur ses épaules le poids des répercussions d'Hiroshima. La famille de M. Tanizaki renvoie à l'image d'une famille japonaise conventionnelle, elle aussi marquée par Hiroshima. La relation entre le père de M. Tanizaki et sa mère semble aussi marquée par une conception de l'amour très codifiée chez les Japonais. Lorsqu'un homme et une femme s'unissent par le mariage au Japon, il s'agit avant tout d'une union en vue de la création d'un foyer. Il est alors compréhensible que son père n'ait jamais déclaré son amour à sa mère. Cette séquence rappelle d'ailleurs l'un des stéréotypes sur le Japon qui concerne l'*omiai* ou *miai* (rencontre arrangé)<sup>93</sup> qui conduit à une occasion où une femme et un homme sont présentés l'un à l'autre pour envisager la possibilité d'un mariage.

Mon père m'a écrit, et c'est la première fois de sa vie qu'il s'est ouvert à quelqu'un. Ce qu'il n'avait jamais fait avec ma mère. Il regrettait de n'avoir jamais dit à ma mère qu'il l'aimait. Il m'a parlé de la guerre surtout. C'était un soldat de métier. L'armée c'est son seul univers. À la fin, il m'a embrassé. Et, ce qui m'a coupé le souffle, il n'a pas eu un mot pour le pays ou pour l'Empereur. J'ai lu sa lettre en pleurant. (*JÉJ*, 257-258)

Le père est présenté comme un Japonais éprouvant de la difficulté ou à tout le moins une réticence à communiquer ses émotions.

---

<sup>93</sup> « Les japonais, l'amour et le sexe - Nihonkara », Nihonkara, 23 novembre 2016 (en ligne [archive]), (consulté le 04 novembre 2018).



Dans *Je suis un écrivain japonais* et *Éroshima*, les clichés et stéréotypes composent un espace discursif hanté par l'image du Japon. Ces derniers forment un système de représentation qui agit sur le lecteur, en lui laissant en tête des impressions du réel, soit du « véritable » Japon. À l'aide de stéréotypes, le narrateur laferrien reprend littéralement les clichés du Japon pour les transmettre au lecteur à travers la représentation ou l'évocation des corps, des codes, des gestes, des dessins, des noms propres, des mets, etc. Ils composent ainsi la trame du récit, puisqu'ils sont essentiels à la production de sens et à la sémiotique du texte. Ils instaurent par leur profusion un modèle d'engendrement du texte littéraire qui consiste même en un aspect de la poétique de l'auteur.

## CHAPITRE 3

### DYNAMIQUE DES CLICHES ET DES STEREOTYPES DANS L'UNIVERS ROMANESQUE D'*ÉROSHIMA*

La plupart des clichés et stéréotypes dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* ont une fonction spécifique. Ils sont assumés consciemment par l'auteur et exploités de manière à produire des diversions comiques, des jeux de mots et des effets de réflexivité dans le texte. La répétition et l'exploitation hyperbolique du cliché dotent ces textes d'une conscience du stéréotype et correspondent, en réalité, à un jeu de distorsion réglé d'avance. Il s'agit dans ce chapitre de dégager des pistes d'analyse au jeu soutenu de langage qui contrevient à l'usage habituel du stéréotype, puisqu'il témoigne, tout comme le cliché, d'attentes et de jugements de routine de la part du lecteur. Chaque cliché contribue à construire une réalité particulière qui sous-tend des modes de pensée, de valeur et d'action communs à la culture nord-américaine. Le regard de l'Amérique est essentiel dans l'étude d'*Éroshima*, puisqu'il contribue non seulement à fonder une esthétique, mais participe également à un rapport subversif au discours social, à une forme d'échange avec l'Autre. Dany Laferrière reprend tous les préjugés de sexe et de race, puis les expose de manière dérisoire, parodique ou ironique afin de désigner les contradictions et les enjeux de certains discours sociaux de nature identitaire et culturelle.

#### **Édifice de la représentation**

Les stéréotypes pullulent dans *Éroshima*. Nous ne pouvons qu'être frappés par l'abondance des clichés japonais qui le jalonnent. Cette floraison de stéréotypes à tout niveau saute aux yeux du lecteur et a pour effet de permettre la compréhension immédiate

du texte. C'est l'éveil du Japon, la reconnaissance de nombreuses images familières qui confère au texte sa signification de base. Ces signes assurent un lyrisme au texte, tout en garantissant sa lisibilité. Le cliché est d'abord présent dans le texte comme image littéraire, sans retournement possible, et dépend du don d'observation du narrateur.

Je m'installe dans un coin et j'observe. J'apporte toujours un calepin avec moi. Je note les gestes naturels, des bouts de dialogues (je peux suivre trois ou quatre dialogues à la fois), les visages perdus dans des monologues intérieurs. Je note. Des traits hachurés, rapides, presque des flashes. (*ÉR*, 95)

Cette description correspond à l'écriture laferrienne, rapide, presque jazzée, suivant le rythme infernal de l'Amérique, où tout bouge si rapidement. Le cliché fait partie de l'esthétique du texte et « modélise un regard gelé sous les dehors d'une identité d'emprunt<sup>94</sup> », rappelant le regard froid et objectif de l'appareil photo. Le cliché est répétitif et la matérialité du signe est présentée comme un fait accompli : Hoki, d'origine japonaise, mais née à Vancouver, est une « sorte de mélange aphrodisiaque de raffinement oriental et de vulgarité nord-américaine » (*ÉR*, 13). La photographe japonaise n'est pas décrite de manière originale, mais au moyen de deux figures usées : la japonaise aphrodisiaque et raffinée, ainsi que la nord-américaine vulgaire, libertine. Ces descriptions renvoient à un discours préexistant et contribuent à indexer la représentation d'Hoki à la figure exotique de la Japonaise ainsi qu'à celle de la femme libérée nord-américaine.

L'impossibilité de rendre de façon authentique, c'est-à-dire unique et originale, la moindre sensation est soulignée par l'hyperbolisation voyante du caractère codé, ossifié du discours. C'est à cet effet que tous les textes de jeunesse, non seulement accumulent outrageusement les clichés [...] <sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op.cit., p. 57.

<sup>95</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, op.cit., p. 43.

Le cliché n'est jamais amené dans le texte comme un procédé citationnel. Par exemple, lorsque Laferrière fait référence au photographe japonais Tsuchida, le texte ne comporte aucun guillemet, aucune italique : la référence est simplement insérée dans le texte dans un chapitre s'intitulant « L'Apocalypse n'est qu'un mauvais moment à passer » (*ÉR*, 133). Le stéréotype, quant à lui, intervient dans l'élaboration de l'identité sociale des personnages du récit. Il est un instrument de catégorisation, puisqu'il permet de brosser le portrait des personnages en fournissant au lecteur des pistes susceptibles de le renseigner.

Disséminée dans le texte, la description d'Hoki concède au personnage des traits conçus en fonction des normes accréditées par un large public (américanisé) au sujet de la femme japonaise. Le stéréotype expose ainsi les dehors, toutes les idées reçues que l'on se fait à la fois de la Japonaise et de la femme américaine. Ces descriptions saturées de clichés en offrent un exemple flagrant :

[...] J'ai rencontré Hoki à une exposition de ses photos dans une galerie d'art. Elle portait une robe noire ajustée au corps. On aurait dit une flamme bleue qui changeait de teinte sous la lumière.

[...] Hoki n'a pas attendu Gloria (Steinen) pour baiser à volonté. Ni pour changer d'amant quand ça lui chante. Elle veut. Elle ne veut plus. C'est tout. TOUT HOKI.

[...] Hoki n'est pas une bombe sexuelle. Du moins, elle n'explose pas. Elle implose. Croyez-moi, c'est pire. HOKI EST RADIOACTIVE. (*ÉR*, 14-15)

La comparaison entre Hoki et une flamme bleue joue sur plusieurs images usées. La flamme représente la chaleur, la passion et la sensualité d'Hoki. Quant à la couleur bleue, elle provient de la combustion complète, d'une flamme très chaude de couleur bleue et émettant une lumière blanche (produite par le rayonnement d'un corps noir grâce à une agitation thermique). Dans ce sens, la peau d'Hoki rappelle la lumière blanche émise par la flamme bleue. Ce cliché, bien que banal, produit tout de même un effet de sens.

Laferrière crée une image qui contribue à instaurer la représentation de la Japonaise, passionnée, sensuelle, aux traits pâles et aux cheveux foncés. Cette représentation d'Hoki contribue d'ailleurs à l'édification du cliché de la Japonaise dans ce roman et rappelle un canon esthétique présent dans la culture japonaise : l'idéalisation de la peau blanche (plus la peau d'une japonaise est pâle, plus elle sera jugée jolie). Il faut noter que Hoki est l'incarnation de l'idéal féminin japonais<sup>96</sup>. En effet, en plus d'être pâle et sensuelle, elle est petite, fragile et menue comme une fillette (*ÉR*, 44). Aussi, est-elle décrite comme radioactive, ce qui est de toute évidence une référence directe à Hiroshima. Le narrateur voit d'ailleurs chacune de ses expériences sexuelles avec elle comme une explosion brûlante, à l'instar de celle survenue à Hiroshima. Le texte renvoie ainsi le lecteur à un lien préétabli entre la Japonaise, le Japon et Hiroshima.

Cependant, Hoki n'est pas qu'une Japonaise fétichisée, elle témoigne aussi d'un rapport constant avec l'Amérique. Elle annonce Gloria Marie Steinem, une féministe américaine, journaliste et promotrice des droits des femmes dans les années 60-70<sup>97</sup>. Remarquons que Steinem est transcrit avec un « n » dans *Éroshima* (Steinen), car le narrateur joue sur les origines allemandes de Gloria. Le père de cette icône du féminisme était juif, fils d'immigrants venus de Baden-Württemberg en Allemagne, dont l'une des municipalités dans l'arrondissement de Lörrach se nomme Steinen<sup>98</sup>. Le sens du mot « steinen » en allemand désigne d'ailleurs la pierre, donc quelque chose de dur et de solide.

Hoki s'est ensuite baigné le corps avec un onguent fortement alcoolisé. Dieu ! une allumette et elle flambait. C'est moi qui prends feu. (*ÉR*, 17)

---

<sup>96</sup> Donald Keene, « The Japanese Idea of Beauty », *The Wilson Quarterly*, Vol.13.No 1, 1989, p. 128-135.

<sup>97</sup> Carolyn G Heilbrun, *The Education of A Woman: The Life and Times of Gloria Steinem*, New York, Dial Press, 1995.

<sup>98</sup> Letty Cottin Pogrebin, « Gloria Steinem », *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*, 20 March 2009, Jewish Women's Archive, <https://jwa.org/encyclopedia/article/steinem-gloria>, (consulté le 25 octobre 2018).

[...] Hoki m'a embrassé (nominal, palpitant, touchant). Puis m'a égratigné, marqué, mordu, griffé avec ses ongles verts dans cette atmosphère de douce folie extrême-orientale (encens, musique, lumière tamisée). (*ÉR*, 43)

Hoki est l'incarnation d'une femme forte, émancipée, conformément aux objectifs du féminisme, qui mène sa vie avec autonomie, agit selon ses désirs et fait l'amour comme elle le veut, avec qui elle veut. Elle est à l'image d'une *moga*, diminutif de *modan gāru*, un *gairaigo* japonais qui signifie « femme moderne ». C'est un terme qui a d'ailleurs été introduit dans la culture japonaise par l'écrivain Jun'ichirō Tanizaki dans son roman *Un amour insensé* publié en 1924<sup>99</sup>. En effet, le comportement de Hoki ne concorde pas du tout avec les valeurs et les normes associées à la femme japonaise traditionnelle, mais plutôt avec celle d'une *Modan Gāru* qui est à l'image de la féminité occidentale exubérante.

De cette exploitation massive de clichés se dégage le stéréotype qui surgit dans le texte à titre de symbole, indice ou icône de la japonité. Le stéréotype se trouve pris entre trois types d'effets « dialogiques » qu'Antoine Compagnon reprend dans son étude sur la citation<sup>100</sup>. D'abord, le stéréotype revêt une valeur symbolique, car sa répétition est opérateur de sens et fait signifier les discours. Ensuite, il dégage une valeur indicielle qui est révélatrice d'une autorité éthique ou d'une esthétique porteuse de sens. Par exemple, dans *Éroshima*, l'idée que les Japonaises sont sensuelles est lancée dans le roman comme une valeur réifiée où la perception du réel passe par la réactivation d'unités d'emprunt au moyen de clichés et stéréotypes qui le modélisent. Le stéréotype possède aussi une valeur iconique, car il a recours à des icônes qui revendiquent l'identité, réhabilitant des propos qui sont considérés de nos jours comme désuets. Dans *Éroshima*, un stéréotype en

---

<sup>99</sup> *Œuvres I*, préface de Ninomiya Masayuki, Paris, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » no 434, 1997, vol. 1 : Œuvres 1910-1936.

<sup>100</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 76-80.

particulier assume une telle acception de l'identité japonaise. Dany Laferrière réassigne le terme « jaune » à Hoki, aux Japonais, et le qualificatif descriptif est employé comme s'il s'agissait d'un constat naturel. La couleur jaune devient le signe d'un rapport de ressemblance avec la réalité extérieure, elle est la caractérisation d'un groupe d'individus spécifique. L'expression, maintenant dépassée, voire proscrite, a été particulièrement courante en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle, où elle se résumait à une manière très restrictive de désigner l'ensemble de la population asiatique en la réduisant à une couleur de peau différente.

Ces descriptions assurent des similitudes physiques qui plongent le lecteur dans un univers dans lequel il est amené à reconstituer, par analogie et en se référant à un ensemble de connaissances conventionnelles, l'idée du Japon mais aussi de l'Amérique. Chaque élément de la description de Hoki, son emploi (photographe de mode) et son caractère (dominante Dragon Lady), ses traits (sensuelle, raffinée, aphrodisiaque) apparaissent comme une tendance à accentuer les similitudes entre les membres d'un même groupe, en l'occurrence les Japonaises. En outre, la répétition de ces traits au fil du récit apparaît comme un corrélat obligé de la beauté nipponne. Ce choix permet en effet à l'auteur d'accroître la reconnaissance du lecteur au sujet de la perception qu'il a de l'Autre et réifie la pensée occidentale concernant le Japon. Les clichés produits dans le texte concernent l'identité japonaise, certes, mais ils soulignent surtout des conceptions stéréotypées de cette identité propres au discours de l'orientalisme. Edward Saïd décrit l'orientalisme comme un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre "l'Orient" et (le plus souvent) "l'Occident" »<sup>101</sup>. C'est « l'institution globale qui traite de l'Orient,

---

<sup>101</sup> Edward W Saïd, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit par Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 15.

qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient<sup>102</sup> ».

### **Discours du vraisemblable**

Dans *Éroshima*, le cliché assure la crédibilité de la narration en la conformant au savoir du lecteur. Il dénote une vision du monde en mettant en rapport la description d'un objet donné avec l'appartenance socioculturelle du sujet qui l'observe. Nous assistons ainsi à une réification de la pensée de l'Occident à l'égard de l'Orient. Les référents japonais orientent le lecteur vers un horizon familier en lui proposant des personnages et situations qu'il reconnaît grâce à ses expériences passées, ses connaissances ou ses propres fantasmes. Ces référents forment ainsi un système générique qui aide le lecteur à se situer dans un horizon référentiel. Le langage cliché épargne au lecteur les frais d'une expérience originale en lui rappelant et en réitérant les stéréotypes qu'il a du Japon. Ce type d'actualisation littéraire fait usage du cliché comme d'un discours visant la vraisemblance du récit.

Le cliché participe nécessairement du vraisemblable dans la mesure où il marque l'articulation du discours romanesque sur un « discours » préalable. En tant que structure dont « le contenu lexical est déjà en place » et qui se donne comme élément rabattu, déjà vu, [...]. Habilement réparti, le cliché assure la crédibilité de la narration en la conformant au savoir du public et, conséquemment, en provoquant une reconnaissance confondue avec la connaissance du réel.

[...]

Certains textes de la représentation, cependant, exploitent simultanément la double propriété du cliché. Ils profitent de ses vertus vraisemblabilisantes tout en jouant des effets produits par sa stéréotypie excessive. Les figures usées y constituent dès

---

<sup>102</sup> *Ibid.*



lors la pierre de touche d'un « réalisme » de convention, en même temps que le levier d'une démystification où se trouve remis en cause le vraisemblable : la fausse évidence des vérités et des valeurs accrédités dans une idéologie [...] <sup>103</sup>.

Le cliché se donne dans *Éroshima* comme un facteur de vraisemblance et manifeste un langage codifié à partir duquel se met en place un discours de la représentation. Ce discours porte sur la représentation de la japonité et de l'américanité en confrontant le regard d'un occidental, le narrateur, à l'image qu'il se fait de la culture orientale. Le cliché assure ainsi un caractère de vraisemblance au texte en y important des éléments essentiels qui garantissent un effet de réel à la trame du récit et accélèrent le rythme de lecture du texte. Sans ces images clichées, la référence au Japon au sein de l'œuvre serait partielle voire invraisemblable.

Kero prépare le thé en silence. Elle nettoie, d'abord, la cuillère à thé et les bols pourtant déjà propres. Elle essuie, ensuite, l'un après l'autre, à l'aide d'une serviette de soie, tous les ustensiles. Soleil. Calme et sérénité. Avec une louche de bambou (Kero utilise une louche neuve à chaque séance), elle puise l'eau dans la bouilloire pour la transvaser dans le bol. Elle utilise une pièce de tissu de forme oblongue qu'elle plie au-dessus des parois du bol pour la faire tourner ensuite entre ses mains. (*ÉR*, 70)

Dans ce passage décrivant la cérémonie de thé, trois termes contribuent à indexer la représentation de Kero à la figure conventionnelle de la Geisha : « Soleil » fait référence au pays levant, le Japon, « calme et sérénité » s'ingénient à faire résonner le stéréotype de la Japonaise pratiquant le service du thé de manière méticuleuse, solennelle et respectueuse des traditions. Ainsi, le personnage de Kero a été conçu en fonction des normes de vraisemblance du portrait de la Geisha en exécutant, imperturbable, les moindres étapes du service du thé. Avec ces descriptions, Dany Laferrière favorise, pour le lecteur, l'assimilation du Japon : « Le travail très lent, très organisé et en même temps très gracieux

---

<sup>103</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché, op.cit.*, p. 49-50.

de la préparation du thé a imposé un rythme oriental à tous nos gestes et a imprégné la pièce d'une douce atmosphère de sérénité zen » (*ÉR*, 73). La gestuelle de Kero n'impose pas seulement un rythme oriental au récit, mais entraîne le lecteur dans une atmosphère zen. La description très détaillée de la cérémonie du thé permet de préciser les différentes étapes de cette expérience, plongeant le lecteur au cœur d'une aventure romanesque aux accents japonais. De plus, les attributs stéréotypés des personnages féminins participent à la circulation du sens. En plus d'offrir le service du thé, Kero présente une accumulation d'images clichées sur la femme japonaise. Elle est dure, mince, souple, féroce, avec des yeux terribles, un corps de Geisha et une âme de samouraï. De manière générale, dans *Éroshima*, les clichés et stéréotypes accordent au texte un caractère de familiarité, de naturel ou de généralité qui favorise la mise en place d'une représentation réaliste du Japon à travers des personnages ayant des traits japonais.

Le cliché contribue à catégoriser les descriptions et actions dans le cadre d'un système ordonné, mais permet aussi la mise en place d'énoncés doxiques :

[...] Hoki, en kimono.

Moi, en boubou.

En guise de geisha : deux jumelles lesbiennes : Keiko et Reiko. Keiko, boudeuse, Reiko, artificieuse. (*ÉR*, 31)

À plusieurs reprises dans le roman, les clichés sont exposés en tant que tels, à peine voilés ou cachés. Dès la première page du récit, le narrateur lance : « - Avez-vous déjà vu un Nègre avec une Japonaise ? [...] C'est connu, les Japonaises ne se mêlent même pas avec les Blancs » (*ÉR*, 13). Cette phrase semble objective, puisque l'auteur se distancie de ses propos, en les faisant passer par la bouche du narrateur. Or il se crée automatiquement une reconnaissance du stéréotype. L'énoncé « les Japonaises ne se mélangent pas avec les Blancs ni les Noirs » devient la forme d'un discours vraisemblable, une affirmation qui se

veut véridique. Le lecteur accrédite les propos du narrateur et le texte contribue à réitérer des stéréotypes identitaires où circule les qualificatifs raciaux « Nègres, Blancs ».

Il est à noter que le processus de vraisemblabilisation se fonde ici sur une mise en relief du cliché qui doit à tout moment se présenter aux yeux du lecteur comme le « déjà parlé ». L'imitation fidèle est avant tout reprise et copie, elle exige que la similitude entre la reproduction et l'original puisse être aisément repérée. Dans cette perspective, le cliché favorise la « représentation » du discours social et prétend capter un langage plutôt qu'il n'entend refléter l'univers<sup>104</sup>.

Sur ce point, les clichés et stéréotypes comportent une dimension critique qui échappe au processus de la « vraisemblabilisation ». Puisqu'ils constituent une parole qui s'énonce dans le réel, ils représentent la modulation incessante de la parole sur l'Autre. Le sens tiré du cliché n'est pas seulement univoque. Par ailleurs, les clichés nippons énumérés dans *Éroshima* sont tirés d'une vision américanisée du Japon. Si ce roman avait été écrit par une Japonaise, il aurait adopté un point de vue totalement différent, en conformité avec la vision de son pays et de sa culture qu'aurait cette écrivaine. Ce qui a trait à l'orientalisme dans le roman de Laferrière se trouve teinté par la subjectivité occidentale du narrateur. Il faut tout de même s'interroger sur l'accréditation du facteur de vraisemblance des stéréotypes au sein du texte.

Dans le cas d'*Éroshima*, les pensées et réflexions sont mises dans la bouche du narrateur, ce qui octroie au stéréotype un signe de reconnaissance plus naturel et crédible. À l'aide de son narrateur, l'auteur prend ses distances vis-à-vis de l'univers fictionnel qu'il est en train de construire et reçoit en retour du lecteur son adhésion. La récupération des stéréotypes par le narrateur assure plus de crédit à la parole de l'écrivain, puisqu'en signant ainsi un pacte de lecture avec son lecteur, il l'oblige à adopter une attitude plus ouverte face aux propos de son porte-parole. Le fait même de placer les stéréotypes dans la bouche

---

<sup>104</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché, op.cit.*, p. 67.

du narrateur accrédite en quelque sorte sa psychologie, tout en permettant à l'auteur de légitimer sa parole de romancier en exploitant des images et des propos convenus. Si les clichés s'infiltrèrent dans le texte par la voix du narrateur, ils transforment tout de même ce dernier par un phénomène d'écho social et de ressassement d'idées reçues. Selon Amossy et Rosen, « toute tentative de saisie du réel achoppe inmanquablement sur l'écran du langage<sup>105</sup> ». L'utilisation d'une figure clichée dans un texte paraît vouée à une répétition du déjà-dit comme stéréotype. Or, nous rappellent Amossy et Herschberg Pierrot, il n'y a pas de stéréotype sans activité lectrice<sup>106</sup>. Le stéréotype cultive un rapport fondamental à la lecture. Il constitue un tissu de clichés qui unissent l'écrivain et le lecteur. Sans la lecture, il n'y a pas de reconnaissance du stéréotype, encore moins une activité de construction du sens. Le stéréotype vise l'activité cognitive du lecteur, tandis que le cliché est

cette unité linguistique [qui] est expressive, puisqu'elle provoque des réactions esthétiques, morales ou affectives. Elle est d'ordre structural, et non sémantique, puisqu'une substitution synonymique efface le cliché. Elle n'admet pas de variantes. Elle a la même facilité de substitution et de distribution qu'un mot. Il s'agit donc bien d'une structure de style, puisqu'elle attire l'attention sur la forme du message linguistique<sup>107</sup>.

Le stéréotype se donne comme connaissance du monde, simulacre de l'expérience de l'Autre, en voulant orienter la compréhension du lecteur. Dans *Éroshima*, mais également *Je suis un écrivain japonais*, l'abondance des clichés tisse un discours sur l'Autre et le récit ne peut être interprété qu'à partir d'inférence de scénarios préexistants. Conséquemment, le stéréotype vient identifier les enjeux provoqués par l'instrumentalisation des discours sur l'Autre. Aussi, la neutralité du narrateur n'est-elle que pure apparence. Les visions que

---

<sup>105</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, op.cit., p. 67.

<sup>106</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op.cit., p. 74.

<sup>107</sup> Michael Riffaterre, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, op.cit., p. 162.

le stéréotype introduit dans le texte obéissent à la superposition des clichés rapportés par le narrateur et l'écrivain, puis se génèrent dans leur mouvance.

### **Actualisations littéraires des clichés et stéréotypes**

Il faut noter que Danny Laferrière ne reproduit pas seulement des clichés, mais s'empare de ces derniers dans le but de les exhiber et de signaler leur présence. Les clichés n'ornent pas simplement le texte, mais sont exploités à plusieurs niveaux. Laferrière se sert du cliché pour manipuler l'opinion et donner libre cours à la production du langage. C'est pourquoi plusieurs clichés et stéréotypes dans *Éroshima* passent par le processus de la transformation. Par exemple, certains stéréotypes sont soumis à des altérations formelles :

[...] Hoki m'a appris le yoga. Je ne sais pas si ça pourrait servir à quelque chose. Je fais mes exercices au lit. Sans trop y croire.  
Je note dans mon carnet. Trois choses à atteindre : yoga, végétarisme et méditation.  
LE PREMIER NÈGRE YOGI. (*ÉR*, 21)

Le cliché apparaît d'abord comme un élément vraisemblable, exposant la discipline spirituelle, méditative et corporelle d'Hoki. Le cliché produit ce semblant de conformité en énumérant des valeurs propres au bouddhisme et contribue à la construction du stéréotype féminin japonais. Le lecteur ne perçoit en premier lieu qu'une extension du cliché qui renforce le portrait de la femme japonaise. Or, en ajoutant à cet énoncé le syntagme « LE PREMIER NÈGRE YOGI », il en résulte un bouleversement. Se produit alors un effet de sens qui déroge aux normes du vraisemblable. Dans ce cas et bien d'autres, le narrateur confronte le lecteur à une proposition écrite en majuscules pour se moquer de lui-même.

Dans *Éroshima*, plusieurs clichés apparaissent comme une illusion référentielle en exploitant un sens conforme aux normes d'une société donnée, mais également en

assumant des fonctions divergentes de cet usage qui remettent en cause l'idéologie dominante à l'aide de rapprochements sémantiques inédits. L'effet d'imprévu marque le lecteur et se trouve amplifié par l'addition de l'adjectif numéral « premier » qui provoque un effet de surprise. Le rapprochement insolite d'un cliché (celui du Japonais pratiquant la méditation et le yoga) et d'un détail descriptif (le premier noir pratiquant le yoga) contribue à l'émergence d'effets de sens inattendus. Le narrateur tente de se rapprocher d'une expérience orientale en pratiquant le yoga, pourtant il ne respecte pas la pratique de cet exercice spirituel ; il cultive la paresse, en faisant sa méditation, couché dans son lit.

À plusieurs reprises dans *Éroshima*, nous nous trouvons confrontés à ces moments de stéréotypie. Le texte met en évidence de courtes phrases, « ZEN CONTRE VAUDOU » (*ÉR*, 15), « NOIR CONTRE JAUNE » (*ÉR*, 16), qui visent à inclure les descriptions et les actions des personnages dans un univers de références familier au lecteur. Les mots « zen » et « jaune » sont des figures usées pour décrire les asiatiques, ainsi que les termes « vaudou » et « noir » pour les Haïtiens. Ces traits renvoient par ailleurs le lecteur au registre religieux, le Zen japonais, un important courant du bouddhiste mahayana originaire de Chine, puis introduit en Corée et au Japon au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>108</sup>. Plusieurs références au bouddhisme et au taoïsme se trouvent aussi dans le récit, mais ce qui semble plus intéressant à l'analyse de cet extrait est la typographie. Ces quatre mots écrits en majuscules attirent l'attention du lecteur. Dany Laferrière montre du doigt les clichés dont il use et instaure une forme de complicité ou de connivence avec le lecteur. Ce dernier est invité à porter un regard critique sur ces mots. Il faut remarquer ici que deux corps s'opposent et se lient au moyen de ces deux représentations figées. Tandis que les termes « jaune-noir »

---

<sup>108</sup> « ZEN », Dictionnaire Larousse, *op.cit.*, p. 1228.

et « vaudou-zen » semblent s’opposer, la préposition « contre » indique la proximité et le contact en favorisant leur union. Ce rapprochement a bel et bien lieu, malgré le fait que le texte indique, dès les premières lignes, que les Japonaises ne se mêlent même pas avec les blancs !

Dans *Éroshima*, le cliché marque le texte d’une double empreinte, par le biais de l’esthétisation et de l’ironie. L’esthétisation du cliché a pour effet d’insuffler un rythme au texte, de le renouveler, mais aussi de « poser une prise de distance délibérée par rapport à la parole commune<sup>109</sup> ». Ainsi, le lecteur est invité à une distanciation à l’égard des discours convenus. Quant à l’ironie, elle naît du rapport entre confrontation et liaison, entre deux différentes désignations raciales (jaune et noir) et entre deux croyances religieuses (zen et vaudou).

### **Effets de lecture**

Dans le même ordre d’idées, le cliché et le stéréotype constituent un instrument anamorphosique susceptible de mettre en évidence des éléments sous un angle particulier. Si, dans *Éroshima*, les clichés sont dits et redits, puis déformés, ils marquent donc le texte. C’est qu’ils reflètent une habitude d’écriture essentielle au texte qui contribue à créer un discours réaliste, mais aussi d’autres types d’actualisation littéraire qu’il faut mettre en lumière. Le roman exploite simultanément la double propriété du cliché, dans ce sens qu’il entraîne deux effets de lecture. La première est plus naïve, les clichés contribuant à confondre vraisemblance et réalité. L’autre entraîne une lecture critique qui démonte le mécanisme de la reconnaissance. Ainsi, au fil de la lecture, le personnage de Hoki se

---

<sup>109</sup>Ruth Amossy, Elisheva Rosen, *Les discours du cliché, op.cit.*, p. 82.

développe et s'éloigne de l'image de la Japonaise qui ne se mêle même pas aux Blancs : « Hoki collectionne les oiseaux rares. Elle a écrit sur la porte de son appartement : LE ZOO KAMA SOUTRA » (*ÉR*, 15). Le lecteur, qui s'est laissé prendre par la simplicité des stéréotypes et clichés énoncés dans la première page du roman, voit maintenant leur caractère artificiel et douteux. La contradiction réside dans le texte par la coprésence de deux traitements, deux valeurs qui se révèlent finalement incompatibles. Le texte assume et dénonce à la fois la charge du stéréotype. Hoki, bien que femme japonaise sensuelle, est fascinée par la diversité, un trait qui appartient à l'Amérique. Le tableau des Japonaises dressé au début du récit s'avère inauthentique. Hoki est une passionnée d'art, mais surtout des arts occidentaux ; elle aime explorer et « amène toute sorte de gens chez elle. Des musiciens de jazz, des poètes, des écrivains, des peintres, des financiers, des clochards, des architectes, des travestis, des photographes de mode, des journalistes, des mannequins, enfin toute la smala de noctambules qui fréquentent la Zone » (*ÉR*, 15). Dans cet extrait, se sent la frénésie de l'Amérique. L'appartement de Hoki abrite le métissage culturel et il est décrit comme le réservoir d'une vitalité qui s'exprime dans une ville cosmopolite, Montréal, où tout bouge, se transforme et se renouvelle. En outre, Hoki se frotte et se heurte au narrateur, un homme noir avec qui elle n'a rien en commun sauf l'Amérique. Ces deux personnages sont toujours mis en opposition dans le récit : « Hoki a pour elle l'Orient sensuel et raffiné. J'apporte l'endurance et la force » (*ÉR*, 17). Les jeux textuels portant sur les clichés d'*Éroshima* dévoilent des rapports sociaux sensiblement différents en accolant deux stéréotypes identitaires qui, à la base, ne vont pas ensemble : « noir contre jaune ».

Bien que le récit se passe à Montréal, il faut signaler dans ce roman une autre forme de dualité, celle entre l'Orient et l'Occident. Dans *Éroshima*, le Japon est le lieu de départ



vers l'écriture. Le Japon fantasmé y façonne un rapport à l'étrangeté, à l'Autre. Puis, il apparaît de plus en plus comme une réalité fragmentée à travers des entrevues, faits historiques (Hiroshima), éléments culturels (estampes). Pourtant, tous ces éléments de la culture japonaise sont le plus souvent ramenés à l'Amérique. Cette dualité fondamentale se lit dans la représentation du narrateur et de son amante, mais elle est également présente chez les personnages dédoublés tels Hoki et Kero. « [...] Hoki est très asiatique, au fond. Nord-américaine à l'extérieur. Japonaise à l'intérieur. Entre les deux vies, il y a un secret » (*ÉR*, 41). Elle incarne la Japonaise moderne, « le Japon en jeans » (*ÉR*, 137). Quant à Kero, née à Londres, elle habite New York ; pourtant, sa description correspond à l'image d'une Japonaise qui voue un culte à ses traditions ancestrales.

En lien avec cette dualité, le mot « bombe » revient sémantiquement tout au long du roman. En évoquant la bombe à plusieurs reprises dans le récit, Dany Laferrière pose de nouveau l'Orient contre l'Occident. La récurrence du terme qualifie aussi bien l'actrice américaine, Rita Hayworth, que Hoki, la Japonaise radioactive, ainsi que la bombe à fission larguée sur Hiroshima. Amérique et Japon se trouvent ainsi englués dans un rapport stéréotypé à la bombe et surtout à l'érotisme qui lui est associé. Le lecteur voyage dans ce roman où règne une atmosphère de sensualité extrême-orientale, mais qui baigne aussi dans une ambiance nord-américaine. Sur ce point en particulier, l'un des plus grands clichés affichés dans le texte concerne la sexualité. Il correspond à la sensualité de Rita Hayworth, à la sexualité sauvage du narrateur et surtout à la sensualité orientale incarnée par ses nombreuses amantes japonaises de passage. C'est le cliché du Kamasutra qui est le plus récurrent dans *Éroshima*. Bien qu'il soit un recueil hindou et n'ait rien à voir avec le Japon, il renvoie tout de même dans le roman au fantasme oriental :

- Que veux-tu au juste ?
- J'aimerais vivre une expérience japonaise...
- [...] Soudain le type semble comprendre ce que je cherche.
- Kama-sutra.
- C'est l'Inde, ça.
- Je sais, mais tout le monde croit que c'est japonais.
- Je ne suis pas tout le monde. (*JÉJ*, 24-25)

Laferrière fait ici du Kamasutra un cliché japonais en l'orientalisant pour le lecteur occidental. Or, il affirmera dans *Je suis un écrivain japonais* que le Kamasutra n'a rien à voir avec le Japon. Ainsi, il faut en déduire que l'écrivain (se) joue de toute évidence des stéréotypes dans *Éroshima*, en recourant à de nombreuses reprises au Kamasutra comme exemple de la sensualité japonaise, alors qu'il ne constitue même pas un cliché du Japon ! En ce sens, l'écrivain semble vouloir tourner le cliché en dérision, plutôt que d'édifier une vision « vraisemblable » d'un Japon américanisé. Cet extrait, tiré de *Je suis un écrivain japonais*, nous invite plutôt à nous interroger sur la valeur des expressions et des opinions rebattues, en appréciant la distance qui sépare le discours du réel du discours de la vérité. Il faut alors supposer que la récurrence des références au Kamasutra dans le texte contribue à la fois à construire un univers familier pour le lecteur et à le détruire en détournant le cliché de sa fonction première. Si *Éroshima* accrédite la vraisemblance du Kamasutra, *Je suis un écrivain japonais* opère quant à lui une dénonciation du discours accrédité par l'opinion publique.

### **Pratique ludique**

Bien que les clichés dans *Éroshima* n'aient pas de fonctions argumentatives, ils stimulent toutefois la réflexion en s'exposant et se transformant au fil du récit. Se manifestent ainsi dans le texte des jeux de mots, de l'humour et une ironie qui exploitent

des idées préconçues, tout en assurant leur critique. Par ailleurs, la pratique des clichés et stéréotypes dans *Éroshima* présente une perspective plus ludique que réaliste. Malgré ce souci d'édifier un roman vraisemblable en dépeignant des scènes qui semblent véritablement teintées de signes japonais, les usages humoristiques du cliché se trouvent maintes fois mis à profit dans le texte. En effet, *Éroshima* s'élabore à travers un jeu plus ou moins soutenu sur le langage pour déclencher une série d'effets comiques. Nous assistons dans ce roman à l'exploitation et au remaniement d'un système de valeurs, mais aussi à sa dérision. Plusieurs clichés se trouvent ainsi dans *Éroshima* réactivés et retravaillés sous les auspices de l'humour. Hoki, une Japonaise sensuelle, aphrodisiaque, raffinée, « fait l'amour comme Lao-Tseu se tient sur son buffle. DANGEREUSEMENT » (*ÉR*, 13). Le registre religieux, dans *Éroshima*, est un procédé apte à esquisser les systèmes de valeurs des personnages. L'image la plus courante de Lao Tseu le dépeint comme un personnage extraordinaire, monté sur un buffle. C'est un sage né avec des cheveux blancs et une barbe, d'où son surnom d'ancien (Lao), et des oreilles aux lobes très longs, signe de sagesse, qui est considéré a posteriori comme le père fondateur du taoïsme. À six reprises, Laferrière mettra à profit la figure de Lao Tseu dans le texte, de la simple citation à la pure digression : « Lao-Tseu, sur son buffle, perd la boule. Quand un philosophe chinois perd la boule, c'est qu'il va se passer quelque chose » (*ÉR*, 19, 22, 23, 44, 55, 87). De toute évidence, ces références au sage chinois ne sont pas à l'image de la sagesse, mais de la folie. En fait, Hoki n'a rien à voir avec Lao Tseu et fait plutôt l'amour en bougeant féroce sur sa monture... Avec cette comparaison, Laferrière instaure davantage l'image d'un rodéo érotique que de la sagesse orientale. Un peu plus loin, le texte mentionne que « pour faire l'amour avec Hoki, il faut connaître Basho » (*ÉR*, 16). Cette

phrase est présentée par le narrateur comme un fait établi, en affirmant que la poésie japonaise et la sexualité vont de pair. Encore une fois, la mise en relation s'avère aussi brusque qu'inattendue et ne peut pas passer inaperçue aux yeux du lecteur. Le rodéo érotique laisse place à la sensualité poétique japonaise et à une nouvelle production textuelle de clichés qui guide le lecteur sur les chemins battus des référents japonais. Le lien formé entre Hoki et Basho constitue une introduction à tous les poètes japonais. Il est dès lors possible de retrouver tous les ressorts traditionnels de la littérature japonaise dans l'appartement de Hoki :

[...]Hoki m'a laissé quelques livres sur la table, près de ma tête. Des bouquins de Mishima, quelques romans de Kawabata, un essai de Borgès sur le bouddhisme et un volume tout dépenaillé de *Tao to king*. Hoki garde encore un exemplaire (très rare) du *Kama soutra* avec une estampe datée du XVIII<sup>e</sup> siècle. (*ÉR*, 41)

Il faut constater dans cet extrait que les clichés font l'objet de répétitions systématiques, de contradictions et de développement incongrus. Hoki garde d'une part près de son lit le *Tao to king*, qui est le livre sacré de la Voie et de la Vertu et qui, selon la tradition, fut écrit autour de 600 av. J.-C. par Lao Tseu. D'autre part, le *Tao to king* partage la table avec un exemplaire du *Kamasutra*, répétant les échos de ce lien insolite, ironique voire burlesque entre la sexualité, Basho et Lao Tseu. Cet extrait montre encore une fois un exemple du paradigme entre le sexuel, le littéraire et le religieux qui entrent en interaction de manière inopinée et cocasse. Dans *Éroshima*, le cliché japonais est souvent employé en faveur d'un jeu de mots, afin que certaines valeurs se voient tournées en dérision.

### **Pratique de la distanciation**

Il arrive dans *Éroshima* que les stéréotypes soient mis à distance au moyen de la décontextualisation. Ce procédé affecte diverses formes de stéréotypes. Dufays considère

que « la manière la plus manifeste de dénoncer les stéréotypes consiste à les extraire de tout contexte verbal naturel pour les recueillir comme des spécimens au sein d'un sottisier<sup>110</sup> ». Le terme « sottisier » désigne un recueil d'expressions banales, d'idées stéréotypées qui revêt des formes diverses (inventaire, dictionnaire, citation littérale, discours) soumises à différents modes d'énonciation (satire, ironie, humour, ambivalence). L'art du sottisier procède d'un travail de composition : ainsi les clichés et stéréotypes ne sont plus au service d'un discours mais en deviennent l'objet même. Dans *Éroshima*, clichés et stéréotypes sont présentés comme des curiosités soumises à la réflexion du lecteur. Dans le chapitre « Pékin sans fin », apparaît une référence à Louis-Ferdinand Céline qui accorde une entrevue à Madeleine Chapsal après son retour d'exil (*ÉR*, 101). Dans cet extrait, Céline ne parle que d'un monde dominé par les « Jaunes » :

CHAPSAL : Vous avez l'air d'envisager que tout va s'achever dans une espèce d'éclatement ?

CÉLINE : Pas besoin ! Les Chinois n'ont qu'à avancer, l'arme à la bretelle. Ils ont pour eux l'hydra viva, la natalité. Vous disparaissiez, vous, race blanche. Dans le monde Jaune, tout le monde disparaît, anthropologiquement. C'est comme ça ! C'est le Jaune qui est l'aubépine de la race. Tout ça, ce sont des fluorescences adventices. Mais le fond est jaune. Ce n'est pas une couleur, le blanc, c'est un fond de teint. La vraie couleur, c'est le jaune... Le Jaune a toutes les qualités pour devenir le roi de la Terre. (*ÉR*, 101)

L'entrevue de Céline apparaît dans le texte sans avertissement, située hors de son contexte et sans qu'il n'y ait une suite à cet extrait. Bien qu'il existe un lien entre l'éclatement et le motif récurrent de la bombe dans *Éroshima*, ce n'est pas le discours atomique qui est dominant dans cet extrait, mais un discours réducteur axé sur la race. Dans cet extrait, Céline désigne les Chinois, toutefois il semble plutôt utiliser ce mot générique pour parler des asiatiques et pour décrire son obsession du « péril jaune ». En le citant et en employant

---

<sup>110</sup> Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture, op.cit.*, p. 262.

la couleur jaune pour désigner les Japonais, Dany Laferrière cristallise de façon abrupte une conquête mondiale asiatique et instaure à nouveau le stéréotype au sein du texte. Ce discours réitère un stéréotype, la classification des êtres humains selon les critères les plus immédiatement apparents qui aujourd'hui sont rejetés. Dans ce cas, le terme est-il employé tel qu'il est prescrit par Compagnon<sup>111</sup>, soit comme un pur opérateur logique exempt de toute connotation, comme une citation d'autorité, ou plutôt comme une motion de confiance ? Il est non négligeable que le propos promulgué dans l'entrevue de Céline soit à la fois anonyme et ambigu, car ce ne sont ni les paroles de l'auteur, ni celles du narrateur. Laferrière fait tout de même le choix d'intégrer cette entrevue dans son roman. D'ailleurs, tel que vu précédemment dans ce chapitre, le terme « jaune » revient aussi dans les propos du narrateur d'*Éroshima*. Le lecteur peut alors se demander si la réification de ce stéréotype est révélatrice d'une esthétique ou d'une idéologie. Pour Fishman, le stéréotype ne se contente pas de signaler une appartenance, il l'autorise et la garantit<sup>112</sup>. La couleur jaune est un trait qui vient définir les membres d'une communauté raciale par une image collective qui est déterminante dans la constitution de l'identité japonaise. Bien que cette image soit en décalage par rapport à celle que l'on propose aujourd'hui des personnes d'origine asiatique, il faut reconnaître que les individus issus de ces peuples (asiatiques) présentent des couleurs de peau claires, avec une nuance dorée ou cuivrée. Ainsi, l'emploi de ce stéréotype vient réitérer et cimenter une vision du monde, celle de l'Autre, et apparaît avant tout comme un instrument de catégorisation qui permet de distinguer le narrateur (noir) de la femme japonaise (jaune). Bref, les fonctions visées par la décontextualisation

---

<sup>111</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op.cit., p. 79.

<sup>112</sup> Joshua A Fishman, « An examination of the process and functions of social stereotyping », *The Journal of Social Psychology*, 43, 1956, p. 40.

permettent à Laferrière de mettre, dans l'extrait mentionné plus haut, le stéréotype à distance en recourant à des opérations intertextuelles tout en éveillant la conscience critique du lecteur. L'auteur établit avec le lecteur une connivence aux dépens des stéréotypes à l'aide d'illusions référentielles.

Nous venons de voir quelques exemples de mises à distance du stéréotype dans *Éroshima*. Sous la surface de ce roman que les critiques ont qualifié de « léger », court une parole stéréotypée dont la présence demeure sensible. Le lecteur se retrouve face à des expressions toutes faites, mais qui semblent s'en dégager naturellement. Parfois certaines valeurs sont assumées afin de faire signifier le discours ou d'éveiller la conscience critique du lecteur. Le cliché peut à la fois accréditer le récit, dénoncer des stéréotypes, les constituer et les déconstruire. *Éroshima* s'élabore aussi à partir d'une intéressante modulation des clichés et stéréotypes, puisqu'ils sont à la fois assumés par la narration et mis à distance.

### **Objectivation et participation**

À cet égard, les stéréotypes sont soumis à différents traitements complexes où leurs valeurs apparaissent comme oscillantes, doubles ou résultant d'une forme d'indifférenciation. Ils sont ainsi exploités sous les apparences de la contradiction, de l'indécidabilité, de l'ambiguïté et de l'ambivalence.

L'ambivalence, en revanche, est la valeur qui conçoit les usages concurrents du stéréotype comme complémentaires ; énoncer un stéréotype de manière ambivalente, c'est s'en servir tour à tour pour construire l'univers référentiel et pour en dénoncer le caractère relatif ; quant à la lecture ambivalente, c'est bien sûr celle du va-et-vient, celle qui alterne entre la participation aux valeurs rhétoriques du stéréotype et leur mise à distance critique. À l'inverse de la dissémination, le traitement ambivalent du stéréotype ne détruit pas la cohérence du texte, mais il la rend problématique en affirmant l'unité par-delà la duplicité, le sens par-delà le non-sens. L'auteur et le lecteur ambivalents ne forment la priorité à aucune de ces

deux pôles ; ils n'ignorent pas la contradiction et la polyphonie, mais ils la dépassent, l'interprètent (et ainsi la résolvent) en leur conférant une dimension dialectique<sup>113</sup>.

La modélisation référentielle du texte peut être définie comme l'adoption d'une posture d'adhésion (participation) ou de refus (distanciation) ou d'indifférence de l'auteur à l'égard des stéréotypes reconnus par le lecteur dans le roman. Quant au lecteur, il ne parvient pas à discerner les intentions de l'énonciateur, puisqu'au final Dany Laferrière utilise les clichés de manière contradictoire, éclatée et ambivalente, laissant planer leurs sens. Au bout du compte, la perception des clichés et stéréotypes varie en fonction du lecteur. En créant un univers romanesque, la position de l'auteur se distancie de ses propos par la fiction. Toutefois, il incombe au lecteur de décider de sa propre position par rapport aux stéréotypes affichés dans *Éroshima*. Il doit choisir soit l'acceptation du stéréotype, soit son refus ou l'indifférenciation à son égard.

### **Prise de conscience et célébration**

À Manhattan, j'ai vu des Japonais en train de photographier le Rockefeller Center. Ils l'ont photographié sous tous les angles et ils ont pris tellement de photos que c'en était devenu un folklore. Subitement, devant moi, le Rockefeller était devenu un cliché. Un lieu commun. (*ÉR*, 139)

Cet extrait semble constituer une prise de conscience de l'inévitabilité du cliché. Le discours social comme la fiction sont tissées de clichés et de stéréotypes. Aussi, leur saturation constitue-t-elle une réaction à cette prise de conscience. C'est à se demander si la composition d'*Éroshima* n'est qu'une simple manipulation ludique. En multipliant clichés et stéréotypes dans son texte, Dany Laferrière a composé un roman qui a l'allure et la couleur du Japon et de l'Amérique. Il a pu faire de ce roman tout un folklore qui amuse

---

<sup>113</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et Lecture*, op.cit., p. 273.



par son exploitation originale des clichés. À l'inverse, le roman est peut-être volontairement composé de clichés et de stéréotypes comme acte de transgression susceptible de questionner le système de valeurs en cours dans la société où s'inscrivent des formes littéraires stéréotypées. Si tel est le cas, ce questionnement est surtout apparent dans l'autre roman « japonais », *Je suis un écrivain japonais*, qu'il nous faut maintenant aborder de front.

## CHAPITRE 4

### DYNAMIQUE DES STÉRÉOTYPES ET CLICHÉS DANS *JE SUIS UN ÉCRIVAIN JAPONAIS*

Bien que la trame narrative de *Je suis un écrivain japonais* regorge de clichés et stéréotypes nippons ostentatoires, l'écriture même du roman échappe à toute prétention de réalisme, d'authenticité ou de vraisemblance. En effet, ce roman contient très peu de faits objectifs et historiques. L'identité japonaise n'est qu'un point de départ du projet d'écriture de l'auteur pour manifester le goût de l'Ailleurs et le désir de résister à toute tentative d'assimilation culturelle. Aussi, le Japon ne constitue-t-il pas une destination de choix dans la trame narrative du roman, car il demeure la source d'une classification imprécise. Il n'est que le signe évident d'une propension au dépaysement dans un voyage fictionnel qui sert avant tout l'abolition des frontières de la littérature et de l'identité. *Je suis un écrivain japonais* se construit autour d'un mirage de références à des écrivains et maîtres japonais tels que Yoko, Mishima, Natsuo et Basho. Ce dernier chapitre de notre mémoire veut montrer comment Dany Laferrière fait l'usage de clichés et de stéréotypes visant à réfléchir sur la notion de culture et à subvertir la question de l'identité dans son rapport avec l'altérité. Il s'agit de montrer quelles stratégies discursives opératoires sont mises à profit dans le roman afin de démonter les stéréotypes identitaires, culturels, nationalistes et littéraires, tout en ayant recours au référent japonais sur le plan strictement de la fiction.

## Le titre comme signalétique de l'identité

Un titre peut faire un livre tout en donnant lieu à la plus totale confusion ou en prêtant à équivoque. Et Laferrière le sait<sup>114</sup>.

L'intitulé « Je suis un écrivain japonais » ouvre à tous les possibles en adoptant une formulation ambiguë qui peut être lue comme naïve, réflexive, ironique voire humoristique. L'une des grandes forces du roman réside en partie dans son titre. Dès le premier chapitre, le narrateur se vante d'être « le plus rapide titreur d'Amérique » (*JÉJ*, 14). Le protagoniste est fier de son titre qui séduit son éditeur, alors que le roman n'a même pas encore été écrit : « *Je suis un écrivain japonais*. Bref silence. Large sourire. Vendu ! On signe le contrat : 10 000 euros pour cinq petits mots » (*JÉJ*, 14).

Ce titre provoque la curiosité de l'éditeur (et du lecteur) tout en lui offrant un avant-goût de ce qu'il contient. Cinq petits mots suffisent à remettre en question l'identité de celui qui écrit. Ce roman traite donc à la fois de la question de l'écriture et de celle de l'identité. Cette perspective de lecture autorise une réflexion sur la représentation de l'autre ou de l'étranger (dans ce cas, le Japonais), mais aussi de soi (en l'occurrence, l'écrivain). D'une part, le syntagme « je suis un écrivain japonais » se présente comme une affirmation (par ailleurs contestable) ; d'autre part, il pointe vers une quête de construction identitaire où se manifeste le désir d'être ou de devenir quelqu'un d'autre, comme l'indique la dédicace du roman : « À tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre » (*JÉJ*, 9). Au fond, ce titre indique que le roman est vécu comme une expérience, un désir de définir ou

---

<sup>114</sup> Robenson Bernard, « Dany Laferrière : Une esthétique de l'identité multiple (« Je suis un écrivain japonais »), Franz-Antoine Leconte dir., *L'univers romanesque de Dany Laferrière*, Montréal, coll. Diversité, Éditions Dialogue Nord-Sud, 2017, p. 76.

de redéfinir son identité, aussi bien civile que littéraire. C'est ce qu'Alain Farah décrit en tant qu'« expérience de pensée » :

Il me semble évident que c'est avant tout de cette expérience que traite le roman de Laferrière dont le titre, posé comme une affirmation, annonce le résultat de ce qui se donne aussi à lire comme une expérimentation littéraire : « Je voulais tenter l'expérience. Je me suis dit que si c'est une expérience, cela n'aura aucun impact sur moi. Ce n'était pas une expérience, c'était la réalité (*ÉJ*, 138) »<sup>115</sup>.

Effectivement, le titre annonce et résume tout à la fois une aventure poétique illuminant sous diverses facettes l'expérience de l'écriture.

### **Le titre comme signalétique d'une réflexion sur l'écriture**

Le questionnement autour du symbolisme du titre est au cœur du récit de Laferrière. Pourquoi l'auteur a-t-il choisi cette formule qui amalgame la figure de l'écrivain et l'identité japonaise ? L'intitulé impose, bien avant la lecture du roman, une relation étroite entre ces deux termes. « Écrivain » et « Japonais » dessinent un horizon d'attente pour le lecteur, tout en constituant une phrase énigmatique qui peut se lire dans un sens comme dans l'autre. Le narrateur, exprimant son désir d'écrire un roman à la manière des maîtres japonais, est déterminé à devenir réellement cet écrivain japonais qui n'existe que sur papier. Dans la trame narrative de son roman entrecoupée par le récit *A song for Midori* et des références à Basho, le narrateur-protagoniste cherche à définir la condition même de l'écrivain. Il se laisse emporter par de nombreux passages réflexifs sur les enjeux identitaires, la littérature, l'écriture.

---

<sup>115</sup> Alain Farah, *op.cit.*, p. 44-45.

C'est quoi un écrivain japonais ? Est-ce quelqu'un qui vit et écrit au Japon ? Ou quelqu'un né au Japon qui écrit malgré tout (il y a des peuples qui sont heureux sans connaître l'écriture) ? Ou quelqu'un qui n'est pas né au Japon, ni ne connaît la langue, mais décide de but en blanc de devenir un écrivain japonais ? C'est mon cas. Je dois me le rentrer dans la tête : je suis un écrivain japonais. (*JÉJ*, 21-22)

Le narrateur soulève des interrogations sur la pertinence du glissement identitaire, sur le statut de l'écrivain, sur les enjeux de l'écriture ainsi que sur le processus de la création littéraire. En revendiquant l'identité nipponne en tant qu'écrivain, Laferrière procède à un travail de démantèlement : « il écrit avec une grande prétention esthétique ce qu'il observe, non pas pour reproduire le réel, mais pour le (dé)construire : ce qui fait d'ailleurs sa force subversive<sup>116</sup> ». Le récit s'enchaîne au titre provocateur et devient le jeu d'une combinaison où les clichés de l'écrivain et du Japonais suscitent une réflexion sur le langage poétique, mais aussi sur le renouvellement du concept d'identité. Dans cette optique, le titre n'a plus la neutralité d'une affirmation, puisqu'il est l'amorce d'un travail d'autoréflexion et de productivité illimité du langage.

*Je suis un écrivain japonais* n'entre pas formellement dans la catégorie qu'Amossy appelle « titre-cliché » ; pourtant, ce titre affiche un travail de la pensée où s'élabore une réflexion sur l'écriture poétique et la portée du discours romanesque. En effet, l'intitulé « je suis un écrivain japonais » présente au moins deux figures contrastées (celle de l'écrivain, dont on sait qu'il est d'origine haïtienne, et celle du Japonais fictif ou fantasmé) qui sont à articuler, désarticuler, construire, déconstruire et remodeler. Ces figures sont d'abord des clichés qui, selon Amossy, demeurent les porte-parole d'une société, de ses valeurs, de ses conventions et de ses consensus<sup>117</sup>. De ce point de vue, le choix du titre ne semble pas totalement arbitraire. Il sert à dérouter le lecteur et à railler les conventions, en

---

<sup>116</sup> Robenson Bernard, *op.cit.*, p. 76.

<sup>117</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché, op.cit.*, p. 126.

invoquant une nationalité fictive qui n'a rien à voir à celle du narrateur :

Il engage dès lors à méditer, non sur ce qu'il dit, mais sur les voies selon lesquelles il est loisible à l'intitulé de « dire ». Il attire l'attention sur ses propres modalités de fonctionnement. Ce mouvement spéculaire bouleverse ses rapports conventionnels au texte. C'est qu'il n'annonce ni ne résume ni ne subsume. Il ne constitue plus une appellation, mais un appel à la réflexion dont il fait partie intégrante. Aussi, le titre en vient-il à jouer un rôle dans l'inédit. Dans sa formule étroitement circonscrite, il donne à voir le principe d'un fonctionnement discursif ; il condense et manifeste un travail poétique tout particulier<sup>118</sup>.

Le titre nous est servi en guise d'introduction à un « jeu », où des expressions toutes faites se construisent et se déconstruisent mutuellement. Par ce terme, nous désignons la productivité du discours poétique où s'élaborent des jeux entre le préfabriqué et le l'innovant, le socialisé et l'inconnu, le commun et sa redécouverte<sup>119</sup>. Dans cette perspective, le titre n'est que le premier coup d'éclat, qu'une mise en scène où intervient une rupture concrète avec des normes sociales et littéraires établies. Il faut alors s'interroger : Laferrière poursuit-il avec ce roman l'objectif de subvertir les fonctions accréditées de l'écrivain ? S'agit-il d'un acte de transgression susceptible de remettre en question le système de valeurs en cours dans la société contemporaine ou d'un simple roman qui souhaite évoquer, sur mode de parodique ou facétieux, la nationalité japonaise ? Quoi qu'il en soit, le titre du roman met en place les éléments d'une réflexion sur l'écriture et le discours littéraire sur lesquels il nous faudra revenir.

### **Subversion de clichés et stéréotypes « japonais »**

Chez Danny Laferrière, l'écriture est la célébration de stéréotypes dont la construction textuelle résulte à la fois de la reconnaissance, la construction et la

---

<sup>118</sup>, *Ibid.*, p. 131.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 132.

déconstruction de schémas préexistants. Ses romans accordent une place capitale aux représentations stéréotypées, plus spécifiquement aux types de représentations – clichés physiques ou comportementaux de personnages – qui sont figés, c'est-à-dire qui possèdent une signification et un sens préfabriqué. *Je suis un écrivain japonais* évoque plusieurs thèmes-clichés tels que « l'amant nègre », « la Japonaise sensuelle », « le photographe japonais », « l'écrivain », qui doivent être perçus dans un rapport d'ambivalence. Le roman s'élabore à partir de ces clichés qui s'étendent à la structure narrative et la thématique du récit. Tel que le propose Laurent Jenny, ce sont des « forme(s) thématique(s) lourde(s) d'usages antérieurs<sup>120</sup> ». Ces clichés et images stéréotypées interviennent dans la motivation même du récit. Ils ne se limitent plus seulement à une dimension esthétique ou poétique, puisqu'ils s'intègrent au texte afin de questionner le discours social, marquer une différence entre le réel et les clichés quotidiens et subvertir ces derniers. Bien que le roman évoque plusieurs clichés, nous nous limiterons ici à l'examen de quelques éléments particulièrement saillants, tels les attributs « japonais » et « écrivain » assignés au narrateur.

### **Construction des représentations nippones**

Dans *Éroshima*, la littérature était mise au service d'une thématique nippone où les citations, allusions et personnages s'accordaient avec l'érotisme et le fantasme de la femme japonaise. Ce roman reproduisait une panoplie de clichés et de traits spécifiques au Japon. *Je suis un écrivain japonais* se construit plutôt autour de stéréotypes de l'écriture qui vont au-delà des concepts de nationalité et d'identité. Dans ce roman, il faut prêter une attention

---

<sup>120</sup> Laurent Jenny, « Structures et fonctions du cliché », *Poétique*, 12, 1972, p. 492.

particulière aux contradictions et aux aspects indécidables du texte visant le vacillement du sens. Par exemple, Midori est décrite comme la « première star japonaise de Montréal » (*JÉJ*, 37), une jeune artiste qui vit selon les contrats qu'elle déniche. Pourtant Midori n'a aucun trait japonais spécifique. Le narrateur-écrivain lui prête des traits déformés où il devient « difficile de savoir vraiment à quoi elle ressemble » (*JÉJ*, 37). Elle n'est pas à l'image de la Japonaise typique, elle représente au contraire un croisement de cultures ; elle est plus américaine que japonaise et symbolise « le Japon en jeans » (*ÉR*, 137) :

En tout cas, Midori passe bien l'écran avec son kimono coloré et ses bâtons dans les cheveux. C'est un déguisement, sinon elle est toujours en jean et T-shirt. En se déguisant ainsi en Japonaise, elle devient moins Midori. Midori en Japonaise, ce n'est plus Midori. (*JÉJ*, 155)

Le portrait de la jeune chanteuse n'a rien d'érotique, contrairement à celui de Hoki, la jeune femme japonaise sensuelle et radioactive. Midori est celle qui se déguise en Japonaise, allant à l'encontre du « problème d'identité de l'étranger » (*JÉJ*, 156) qui est toujours perçu selon un regard folklorique. Autour d'elle évolue un groupe de jeunes filles : seuls leurs prénoms sonnent japonais, aucune d'elles n'est décrite de manière singulière, de manière à révéler leur nationalité japonaise. Sont décrits seulement les élans de leur cœur, comme si toute « [l'] identité japonaise s'est construite sur ce romantisme bidon (*JÉJ*, 67) ». Alors qu'*Éroshima* se construit autour du paradigme japonais, *Je suis un écrivain japonais* s'en approche pour mieux procéder à un jeu de déconstruction des identités. Par déconstruction, nous entendons une « désorientation active et méthodique » des significations<sup>121</sup> et « la reconnaissance d'un espace tensionnel où les sens se font et se défont, sans cesse<sup>122</sup> ».

---

<sup>121</sup> Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>122</sup> Fernand Hallyn et Franc Schuerewegen, « De l'herméneutique à la déconstruction », in M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Méthodes du texte, Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 314-322.



Nous l'avons vu, l'érotisme est le sujet central d'*Éroshima*. C'est pourquoi les figures de femmes japonaises y sont presque toujours liées à la sensualité, en répondant au fantasme exotique dans un climat de violence érotique. Dans *Je suis un écrivain japonais*, la sexualité et l'érotisme sont surtout au service du pouvoir narratif du roman. Pour illustrer cette différence, rappelons que la première édition d'*Éroshima* (1987) présentait une estampe japonaise où apparaît une jeune japonaise en kimono. Cette estampe de Katsukawa Shunsho présente Dame Murasaki, une des trois beautés talentueuses de l'époque de Heian (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle), soit Sei-shōnagon, Murasaki-shikibu et Ono-no-komachi. L'œuvre superpose trois rouleaux suspendus : neige, lune et fleur (*Setsugetsuka*)<sup>123</sup>. Dame Murasaki est la deuxième beauté représentant la lune. Cette couverture témoigne du cliché de la beauté japonaise classique. L'édition avec laquelle nous travaillons montre plutôt la photographie d'une jeune japonaise aux mouvements fluides et en maillot de bain, à l'image de la modernité, mais le stéréotype reste fondamentalement le même, en renvoyant à la sensualité de la femme japonaise.

En revanche, la couverture de *Je suis un écrivain Japonais* n'a rien de japonais, elle montre l'image ludique d'un crocodile dans une baignoire. Elle suggère l'immobilisme auquel s'adonne le narrateur qui préfère voyager dans un Japon fictif plutôt que de recréer une ambiance orientale composée de clichés. Il faut noter toutefois qu'une référence à « Mlle Murasaki » se trouve aussi dans ce roman. Or, même cette référence s'éloigne du cliché de l'estampe japonaise. Mlle Murasaki est l'une des conquêtes japonaises de François, le grand ami du narrateur. Pourtant, ce passage ne comporte pas de références à l'érotisme. Au contraire, Mlle Murasaki est une femme qui a choisi de faire des études en

---

<sup>123</sup> MOA, « Three Beauties Representing Snow, the Moon and Cherry Blossom », *MOA Museum of art*, [<http://www.moaart.or.jp/en/?collections=077>], (consulté le 25 février 2019).

Amérique afin de pouvoir travailler dans un journal à Tokyo plutôt qu'à la télé japonaise, préférant ainsi l'esprit à l'image : « la télé c'est beaucoup plus l'image que l'esprit » (*JÉJ*, 217). Frôlant l'ironie, Laferrière donne à Mlle Murasaki des qualités de comptable : « tout ce qu'il a retenu de Murasaki – l'aspect bancaire » (*JÉJ*, 220). L'auteur procède dans son roman à un démantèlement systématique de l'identité nationale (japonaise ou autre), selon tous les paramètres identitaires envisageables. En effet, aucun personnage du récit n'entre singulièrement dans la catégorie « Japonais ».

On ne rencontre pas une fille, j'ai remarqué, on rencontre une culture. Et de cette culture on n'en sort pas facilement. Il faut cinq échecs de suite pour rompre avec une culture aussi puissante que le Japon. Dès qu'on a connu une seule Italienne, on ne mangera que des spaghetti toute sa vie. C'est ce qui rend les gens suspicieux dans les rapports interraciaux, se demandant si c'est eux ou leur culture qui intéresse l'autre. (*JÉJ*, 219)

Cette remarque caricaturale de François souligne le signe infaillible d'une illusion quant à l'insistance sur des attributs identitaires. Dans le chapitre intitulé « Américanisation/Japonisation », la nationalité japonaise est ruinée lorsque le narrateur-écrivain affirme que les « Américains ne redeviendront jamais des Américains parce qu'ils ignorent qu'ils sont déjà des Japonais. Et moi qui rêve tant d'être un écrivain japonais – je me demande ce que cela peut bien cacher » (*JÉJ*, 168). La représentation nippone est fêlée, les frontières nationales sont gommées et il n'y a plus de signe distinctif entre les deux cultures en présence.

Bien sûr, cette confusion de la part de l'auteur-narrateur est volontaire. Afin de ne pas être réduit à une identité nationale, le narrateur-écrivain développe dans l'écriture la technique du stéréotype qui combine et déforme la représentation de l'altérité. En effet, il s'amuse à brouiller les frontières identitaires à l'aide de stéréotypes. Dans *Je suis un écrivain japonais*, Laferrière ne fait pas qu'évoquer le stéréotype éculé sur la similitude

des Japonais (ou des Orientaux), il impute expressément au point de vue occidental la responsabilité de ce cliché dont il (se) joue : « Et comme toutes les Japonaises se ressemblent pour un Occidental, je me suis dit qu'on n'y verra que du feu » (*JÉJ*, 71). Il souhaite ainsi décrire ses personnages sans trop avoir « à se forcer » (*JÉJ*, 71). L'univers romanesque est bâti sur cette image de l'Autre qui n'est que le reflet de la perception occidentale.

### Déconstruction des représentations nippones

« Baudrillard, un philosophe français, a fait publier un long article où il explique que cela sonne moins japonais quand c'est un Japonais qui dit qu'il est japonais. » (*JÉJ*, 256)

Comme dans *Éroshima*, le stéréotype est omniprésent dans *Je suis un écrivain japonais* dans la représentation de l'altérité à travers la description de clichés nippons. Midori est la meneuse d'un groupe de jeunes japonaises fortement stéréotypées. Elle est « le Soleil autour duquel tournent sept planètes tour à tour gaies et tristes. Si gaies et si tristes à la fois que je me demande si j'arriverai à les distinguer. On ne voit pas les larmes qui coulent à l'intérieur, mais on entend les rires de manga » (*JÉJ*, 58). Images clichées, métaphores et comparaisons se succèdent pour décrire ce groupe compact de Japonaises. Comme dans *Éroshima*, le narrateur-écrivain cultive une obsession pour la japonité : « Je suivrai n'importe quelle fille qui se prénomme Asie – on dirait de la soie » (*JÉJ*, 23). Cependant, son obsession « orientale » est rapidement déconstruite, à l'image du démantèlement des clichés qui ornent le récit :

Je suivrai n'importe quelle fille qui se prénomme Asie – on dirait de la soie. Asie me fait penser aussi à une arme blanche. Un cou tranché si vite. Un collier de gouttelettes de sang. Une rapidité dans la mort qui rassure. Je pense à ce continent comme un explorateur du XIX<sup>e</sup> siècle. Je m'en fais une idée à partir de ma chambre. (*JÉJ*, 23)

L'intégration singulière du sang à la soie vient renverser l'image clichée de la douceur féminine et crée une rupture avec une forme stéréotypée d'« orientalisme ». Le cliché de l'image de la Japonaise cruelle et sanguinaire « un collier de gouttelettes de sang » convoque plutôt une atmosphère de violence plutôt que de sensualité, s'éloignant de l'image clichée de la femme orientale douce et raffinée : « Midori est un objet plat aux contours si aiguisés qu'elle peut trancher un cou sans que la tête tombe avant quelques secondes. Un collier de perles rouges. Midori fourbit ses armes au Sarajevo » (*JÉJ*, 37). Midori, ainsi que tous les personnages du récit, ne reflètent pas une japonité singulière et leurs personnalités demeurent indiscernables. En réalité, ils ne sont qu'un objet d'écriture : « [a]lors que notre rapport avec l'objet ne peut aller au-delà de la surface. L'objet nous pénètre quand nous, nous ne parvenons pas à toucher son cœur. Il reste aussi impénétrable qu'un samouraï » (*JÉJ*, 55-56). Malgré le choix rudimentaire de cette métaphore usée décrivant l'impassibilité du samouraï, Laferrière propose une mise en garde contre les stéréotypes. Cette insistance constitue plutôt une dénonciation ironique de l'imagerie japonaise à laquelle le narrateur-écrivain a recours dans son récit :

le visage que l'on prête à autrui est souvent régi par le stéréotype. Ce mécanisme d'anamorphose ou de déformation brouille l'image de l'autre qui devient ainsi un lieu de recyclage de la parole du même. On peut nommer ce mécanisme d'anamorphose « *poubellisation* de l'autre ». L'autre sert en quelque sorte de lieu de décharge. Or, pour qu'il y ait dévoilement de l'autre en tant qu'altérité infrangible, il faut que le soi se déprenne de la crispation identitaire qui le maintient en suspens [...]. Donc, déprise de soi par souci de l'autre<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004, p. 26.

En jouant de stéréotypes et clichés occidentaux de la japonité, tout en ruinant l'effet d'illusion du réel qui repose sur de fausses évidences, Laferrière donne à son texte une réserve de sens inépuisable. Il accorde au roman un caractère inattendu et ouvre à des réflexions sur l'arbitraire des codes de la représentation. Le stéréotype est recyclé comme un mécanisme d'anamorphose, où il est considéré comme condition de possibilité des représentations de l'Autre et non comme une parole de vérité. « Sont-ce de vraies Japonaises ? Sûr qu'elles se feront repérer au premier regard à Tokyo » (*JÉJ*, 243). Rien n'est plus certain, *Je suis un écrivain japonais* constitue une immersion au cœur de l'illusion référentielle. En se situant sur le terrain de la subversion, le roman devient un théâtre de simulacres où le narrateur s'amuse à déconstruire les stéréotypes, à ridiculiser les clichés et à remettre en question les frontières de l'altérité en n'adhérant à aucune essence identitaire.

### **Actualisations littéraires des clichés et stéréotypes**

La subversion des clichés et des stéréotypes amène Dany Laferrière à développer une pensée à la fois conforme et renouvelée, plus différenciée ou nuancée, sur le sujet japonais. L'ambivalence du stéréotype consiste d'abord à en discerner la conformité avec les modèles de référence, avant de s'en éloigner : « Autrement dit, valoriser un cliché dans le texte revient ainsi à célébrer l'ancien et le nouveau de la stéréotypie et de la subversion<sup>125</sup> ». Dans *Je suis un écrivain japonais*, la saturation du stéréotype donne à lire un discours qui s'élabore à travers un jeu soutenu de subversions du langage. Cette forme

---

<sup>125</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et Lecture*, op.cit., p.210.

de discours, qu'Amossy appelle la pratique ludique du cliché<sup>126</sup>, a pour fonction de distraire le lecteur et de lui offrir une expérience esthétique, puisqu'elle favorise l'illusion référentielle, suscite l'émotion et confère au texte un cachet de littérarité. La pratique ludique permet de manipuler et de réactiver des stéréotypes afin de rendre le texte plus expressif pour le lecteur. Il existe divers procédés subversifs qui privilégient des manipulations et altérations de toutes sortes et qui sont pratiqués dans le texte sous quatre différents registres de langage : comique, ludique, ironique et satirique. Œuvrant dans ces différents registres, clichés et stéréotypes sont portés dans l'écriture pour créer la surprise, le rire, et afin d'exposer leur dimension esthétique en mettant au premier plan leurs traits formels.

### **Registre comique**

Dans le registre comique, clichés et stéréotypes sont soumis à des manipulations plaisantes dénuées d'intention polémique dans le seul but de divertir. À l'instar d'*Éroshima*, Laferrière fait d'abord appel à un réservoir bien connu de traits japonais. Le narrateur-écrivain pratique une double sémantique du « cliché », qui glisse entre deux acceptions du terme : « notion littéraire » et « instantané photographique » : « Ce rapprochement est fort révélateur puisque le stéréotype vient figer la figure de l'Autre en faisant de sa singularité et de son individualité une simple image, dépouillée d'altérité<sup>127</sup> ». Laferrière exagère le cliché du photographe japonais par le procédé de *grossissement*<sup>128</sup>. Il caricature cette représentation de la japonité en l'exposant en termes de « conquête

---

<sup>126</sup> Ruth Amossy, Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, op.cit., p. 111.

<sup>127</sup> Catherine Coughlan, *Rencontre de l'Autre et altération du Soi dans l'œuvre de Dany Laferrière*, Mémoire de maîtrise en lettres françaises, Université d'Ottawa, 2014, p. 82.

<sup>128</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, op.cit., p. 255.

mondiale », où le regard est porté par l'appareil photo du Japonais en train de photographier un autre Japonais :

Si on tombe, un jour, sur ces montagnes de photos, on risque d'avoir l'impression que la Terre n'était peuplée, à l'époque, que de Japonais. Il n'y a pas un seul monument digne de mention, sur cette planète, qui n'ait pas été colonisé par eux. C'est une conquête mondiale. Le regard universel. (*JÉJ*, 177)

Hyperboles et exagérations se succèdent : dans le récit, les Japonais sont « des ouvriers avec une caméra » (*JÉJ*, 25) qui ont le pouvoir de transformer tout ce qu'ils touchent en clichés et qui se transforment eux-mêmes en images figées. Ce pouvoir de grossir le cliché déclenche une série d'effets humoristiques dans le texte : ce dernier est pris au pied de la lettre et s'avère d'un comique grossier et caricatural. Par exemple, le narrateur devient une attraction digne de mention, lorsqu'un touriste japonais armé d'une caméra vient frapper à sa porte (*JÉJ*, 202). Une file de touristes japonais attendent d'ailleurs dans le couloir de son appartement, car ils veulent la photo d'un auteur japonais.

Le roman, de son côté, n'y va par quatre chemins : l'humour y est en bonne partie fondé sur des techniques de caricature qui permettent de grossir les traits des clichés et stéréotypes afin de mieux en faire ressortir le ridicule et le caractère réducteur, déshumanisant. [...] Par conséquent, l'humour dans le roman se construit à travers plusieurs procédés de substitution, d'inversion et de rabaissement qui nous sensibilisent à la production des clichés et stéréotypes dans le langage et aux conditionnements qui s'opèrent le plus souvent insensiblement par les discours sociaux<sup>129</sup>.

Bien que cet extrait fasse référence au roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, le même regard sur la fonction humoristique du cliché caricatural est posé dans *Je suis un écrivain japonais*. En effet, clichés et stéréotypes s'inscrivent dans un registre comique dont la visée est de faire sourire, sans intention critique. Une série

---

<sup>129</sup>Christiane Ndiaye, (dir.), « Laferrière et la mise en scène des mythes et des meubles : de la difficulté de retourner sur le dos les stéréotypes », *Rira bien...Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. Essai, 2008. p. 171.

d'aventures divertissantes et burlesques décrit des Japonais qui sont fascinés par le narrateur noir qui s'est autoproclamé japonais. Le consulat japonais le contacte au sujet de son projet de roman ; il reçoit des cadeaux pour mieux comprendre la culture japonaise, des coups de fils téléphoniques provenant d'une discothèque de Tokyo, se fait offrir un voyage gratuit au Japon, etc. La surabondance de propositions cocasses est modulée dans le texte sur le mode essentiellement comique. Aussi, l'accumulation, l'exagération et la gradation de ces propositions sont-elles suppléées par le contrepoint ironique dans le récit, lorsque le Japon entier se retrouve impliqué dans l'aventure. Les répercussions se font sentir dans tout le pays et trouvent de nombreux échos dans des livres, des émissions de télévision, à la radio japonaise et même auprès de l'armée japonaise : « Je suis un écrivain malgache » (*JÉJ*, 255), « Un écrivain est un écrivain. Un Japonais est un Japonais » (*JÉJ*, 256) , « Je suis un animateur de télé japonais » (*JÉJ*, 256) et « Je suis un soldat coréen » (*JÉJ*, 257). La répétition de l'anaphore « Je suis un » reprend l'idée d'une figure d'insistance qui s'intensifie et qui traduit une impression de désordre, de chaos et de foisonnement. C'est le délire au Japon ! Pour un livre qui n'a même pas été écrit...

### **Registre ludique**

Dans ce jeu d'insistance, lorsqu'un écrivain japonais se dit malgache et qu'un soldat japonais se reconnaît coréen, l'identité japonaise est vite démantelée. Les valeurs associées à la nationalité sont alors travesties :

Mais le clou de l'affaire, c'est un chauffeur de poids lourd, très musclé et couvert de tatouages, qui a fait un spectacle de travesti tard le soir dans un petit cabaret à la sortie de la ville. Et les gens s'y précipitent. Son tube passe en boucle à la radio : *Je suis une geisha japonaise*. Tout le monde la chante dans le métro. Même les enfants. (*JÉJ*, 257)



Dans ce passage, le cliché de la geisha japonaise est mis en vedette, puis est joint à la représentation d'un chauffeur très musclé et couvert de tatouages. Les deux figures sont antithétiques et jouent de leur contraste en signalant une prise de conscience du stéréotype et une mise à distance à l'égard d'une vision conventionnelle du Japon. Le parallèle entre ces deux termes disjoints crée aussi un effet de surprise et d'amusement. La précision « Même les enfants » accentue cet effet, puisqu'elle exprime ainsi un sens implicite qui évite la connotation péjorative de la représentation de la geisha. Son ajout renforce et refuse à la fois le discours cliché oriental. Dany Laferrière actualise le stéréotype et met en œuvre une écriture de type ludique dont l'une des caractéristiques est de jouer avec la langue. Soumis à un travail de tissage, *Je suis un écrivain japonais* s'offre à la lecture comme une alliance entre le rire et la subversion où le maniement des clichés et stéréotypes vise à susciter la mise à distance, le détachement émotionnel face au regard de l'autre. Pour Robenson Bernard, « c'est d'ailleurs l'exigence d'une certaine forme de création propre à Laferrière dont l'œuvre est caractérisée par un effet de dislocation du roman (formel) confronté à une sorte d'éclatement participant d'un jeu esthétique pur et simple<sup>130</sup> ».

### **Registre ironique**

Dany Laferrière ne manipule le langage qu'au sein d'une prise de conscience des clichés et stéréotypes qu'il met en évidence au moyen de l'humour. Ces jeux de langage enclenchent la reconnaissance du stéréotype, sa subversion, mais aussi des réflexions sur l'identité. Dans *Je suis un écrivain japonais*, l'humour et l'ironie sont étroitement solidaires. Le registre ironique est présent dans le texte à travers un débordement de

---

<sup>130</sup> Robenson Bernard, *op.cit.*, p. 81.

réflexions métalittéraires dans l'intention de faire sourire, mais aussi de faire réfléchir. Le registre ironique s'établit sur une connivence entre les interlocuteurs ; le narrateur-écrivain tient des propos pour interroger l'intelligence du narrataire et par ricochet du lecteur.

Souvent confondus, l'ironie est à différencier de l'humour. Or, l'ironie découle d'un agencement particulier de caractéristiques. En effet, elle participe de la finesse d'esprit puisque même si elle est intentionnelle, elle demande un effort d'interprétation ou d'explications alternatives. Le ton, la ponctuation, la répétition, la juxtaposition, la simplification, la litote, l'hyperbole et l'oxymore ne sont que quelques indices de la représentation de l'ironie. Bref, l'ironie est une forme de rapport au monde qui permet de dévoiler un personnage, elle est une façon de se mettre soi-même en question. Les images du masque et du miroir (symboles donnant naissance à une série d'images de dédoublement et de multiplication), souvent associées à la représentation de l'ironie, s'appliquent également à la représentation de l'altérité dans l'univers de Laferrière. D'autre part, l'humour est généralement associé au rire (phénomène physiologique incontrôlable) tandis que l'ironie est associée au sourire (phénomène physiologique modulable). La fonction de l'humour est de divertir, c'est dire qu'elle relève de l'affectif ; celle de l'ironie est d'interroger, car elle est plus intellectuelle. Enfin, l'ironie est un mode indirect et dissimulateur, alors que l'humour est un mode direct et franc<sup>131</sup>.

Le registre ironique est d'ordre intellectuel et se lit dans le texte au moyen de jeux transtextuels (selon la terminologie proposée par Genette<sup>132</sup>), de références à d'autres textes, noms, citations et allusions où la thématique générale reste japonaise. Par exemple, le vice-consul du Japon et son conseiller sont désignés en référence aux écrivains japonais Yukio Mishima et Jun'ichirō Tanizaki. Dès lors, un voile est jeté sur l'identité réelle des personnages qui portent le nom de ces écrivains célèbres. Or, même si ces figures de substitution offrent un raccourci identitaire qui fait d'abord sourire, le texte admet une forme de distanciation en accordant une valeur indicielle ironique à l'identité et la nationalité de ces personnages : « Qui est M. Mishima ? Où est M. Tanizaki ? J'ai tout de suite décidé de ne pas chercher à les distinguer » (*JÉJ*, 106). Autrement dit, les noms prêtés

---

<sup>131</sup> Catherine Coughlan, *op.cit.*, p. 31.

<sup>132</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

à ces personnages assument l'autoreprésentation ironique de leur identité nationale, tout en renvoyant au stéréotype déjà exploité de la ressemblance entre tous les asiatiques. L'ironie met l'accent sur le pouvoir révélateur du stéréotype et reste un outil indispensable pour en détourner et subvertir le sens :

Dans les récits de Laferrière, on refuse au narrateur (mais également à l'ensemble des personnages constituant une altérité) une identité individuelle. En effet, chaque individu se voit octroyer son individualité en étant immergé anonymement dans l'identité collective de sa race, de sa nation et de son sexe. Non seulement on refuse au narrateur son individualité, mais celui-ci adhère à la pensée commune de l'Autre<sup>133</sup>.

Ce roman est un jeu où l'auteur s'amuse à brouiller les identités, car « [il n'a] pas fait tout ce déplacement identitaire pour [se] retrouver avec des Japonais dans un restaurant japonais » (*JÉJ*, 105). Dans « Zoom sur un égo » (*JÉJ*, 169-175), le narrateur s'adresse à un documentariste nommé Dazaï, comme l'écrivain Osamu Dazaï, et à une femme prénommée Kero comme le personnage de Kero dans *Éroshima*. De toute évidence, le texte s'écrit en termes d'intratextualité et d'intertextualité, en perpétuelle référence à d'autres textes de l'auteur, ou de d'autres écrivains, d'autres personnages et d'autres arts. La représentation fictive de l'Autre, en l'occurrence le Japonais, n'est saisissable que par effraction du sens, puisque ce n'est ni l'appartenance nationale ni l'appartenance culturelle qui détermine l'identité dans ce roman : « Dany Laferrière invente un jeu de noms, noms vrais et noms secrets, qui opère par déplacement à plusieurs niveaux, qui déconstruit le moi unitaire et le reconfigure sous une forme nouvelle<sup>134</sup> ». L'auteur sait manier l'ironie et l'humour, et instaure ainsi une dynamique de distanciation au sein du texte, le lecteur comprenant vite que tout cliché identitaire n'est pas à prendre au sérieux avec lui.

---

<sup>133</sup> Catherine Coughlan, *op.cit.*, p. 73-74.

<sup>134</sup> Ursula Mathis-Moser, *La dérive américaine*, *op.cit.*, p. 264.

## Registre satirique

Malgré l'humour et l'ironie, la narration produit aussi chez le lecteur un doute quant à la visée ludique du texte en juxtaposant deux pensées contradictoires :

Pour moi, c'est simple : tout est sérieux, et rien ne l'est vraiment. C'est ainsi que j'avance dans la vie. Même moi, je n'arrive pas à démêler chez moi le vrai du faux. C'est que je ne fais aucune différence entre ces deux choses. Pour dire vrai, ces histoires d'authenticité m'ennuient à mourir. Je parle du fait concret de mourir. Quand on évoque les origines en ma présence, je perds littéralement le souffle. (*JÉJ*, 24)

Cet aveu suggère l'impossibilité de rendre les clichés et stéréotypes de manière authentique et univoque. L'humour, dans *Je suis un écrivain japonais*, est mi-figue, mi-raisin, donc à demi sérieux. Laferrière recourt également à la satire, qui reprend des procédés d'écriture pour se moquer des stéréotypes et clichés. Dans ce registre, le roman vise à critiquer, au moyen de la raillerie, les idées reçues sur l'identité dans l'intention de provoquer un changement ou de porter à réfléchir. Par exemple, dans *Éroshima*, le cliché du Kamasutra est maintes fois repris dans un réseau d'allusions à la sensualité japonaise. Il constitue le nœud de la trame narrative du roman qui s'élabore en référence à l'érotisme. Or, dans *Je suis un écrivain japonais*, Dany Laferrière se défait de ce cliché dès les premières pages du récit :

- J'aimerais vivre une expérience japonaise...
- [...]
- Kama-sutra.
- C'est l'Inde, ça.
- Je sais, mais tout le monde croit que c'est japonais.
- Je ne suis pas tout le monde. (*JÉJ*, 24-25)

Cet extrait répond au procédé de l'inversion, puisqu'un élément majeur du premier roman « japonais » de Laferrière, le cliché du « Kâma-Sûtra », est volontairement inversé, tourné en dérision dans son second roman « japonais ». Le narrateur-écrivain insiste sur la

véritable origine du Kâma-Sûtra, plutôt que sa fausse identité japonaise, afin de reproduire dans le récit une ambiance vaguement orientale. À l'inverse d'*Éroshima*, *Je suis un écrivain japonais* excède le registre de l'humour ou de l'ironie, pour aborder une forme d'autodérision : « Basho envisage la marche comme une façon de se laver de toute la crasse de cette réalité. Le haïku n'est qu'un petit savon bon marché » (*JÉJ*, 75). C'est sans doute pourquoi le haïku n'occupe désormais qu'une place minime dans le récit, tandis que sa présence était insistante dans le premier roman « japonais » de l'auteur. Le rire n'est plus une fin en soi, mais constitue le moyen de se moquer des institutions établies, des comportements conditionnés ou des modes de pensée déjà constitués, et de dénoncer ainsi la stéréotypie qui les sous-tend.

### **Valeur argumentative**

Dans *Éroshima* comme dans *Je suis un écrivain japonais*, Dany Laferrière joue avec les mots dans un mélange d'humour, d'ironie et de démesure qui fait surgir un questionnement sur la nature et les limites de la littérature. Le roman traite du rôle de l'écrivain, des contraintes extérieures auxquelles il est soumis, de la pression des éditeurs, de la publicité autour de la sortie d'un livre et aussi de la réception d'une œuvre auprès de la critique littéraire. Dans le deuxième roman « japonais », l'éditeur exerce une pression sur l'écrivain pour qu'il produise son livre dans les plus brefs délais. Le régime satirique est de nouveau mis à profit lorsque l'éditeur se propose de vendre le roman dans une maison d'édition suédoise en changeant le titre pour « Je suis un écrivain suédois », car cela fera plus accrocheur :

- Pourquoi pas ! C'est une excellente idée ! On le fera d'ailleurs pour chaque pays qui voudra le traduire. C'est le truc idéal pour la traduction.
- J'aurai l'air d'un caméléon...

- Mais qu'est-ce que c'est que cette histoire ! Je n'ai même pas reçu le livre qu'il est déjà traduit, et en japonais. Je suis l'éditeur ou quoi ?
- Rassurez-vous, je ne l'ai pas encore écrit non plus. Ces Japonais peuvent faire un reportage sur un livre qui n'est pas encore écrit. C'est ce qui leur donne cette avance sur nous. On fait pitié avec nos livres écrits, publiés, commentés et peu lus
- trop d'étapes.
- Je veux le manuscrit dans deux semaines...Je veux rattraper les Japonais. (*JÉJ*,189)

Des exagérations caricaturales se rattachent à cet extrait, en dénonçant la difficulté d'écrire, la pression qu'exercent les éditeurs sur les auteurs et l'engouement à la vente. Le roman fait aussi partie des « systèmes marchands où les choses et les gens s'achètent et se vendent » (*JÉJ*, 44). L'interrogation sur le rôle de l'écrivain s'apparente aussi à une posture soucieuse de fuir les étiquettes. Certaines réflexions du narrateur débordent très largement du cadre stéréotypé de la japonité en questionnant le droit de choisir sa nationalité :

- En avez-vous le droit ?
- D'écrire le livre ?
- Non, de dire que vous êtes japonais
- Je ne sais pas.
- Avez-vous quand même l'intention de changer de nationalité ?
- Ah non... Je l'ai déjà fait une fois, ça suffit...
- Vous devriez vous renseigner là-dessus.
- Où ?
- Je ne sais pas, à l'ambassade du Japon...
- Vous me voyez me lever un matin et lancer à mes clients que durant la nuit je suis devenu un boucher polonais ?
- Je penserais plutôt à un poissonnier grec, vu que vous êtes dans le poisson. (*JÉJ*, 18)

Les clichés identitaires « poissonnier grec » et « boucher polonais » y prennent une valeur argumentative, même s'ils ne sont pas employés à des fins de persuasion. Ces clichés deviennent dans le texte un outil rhétorique axé sur la démonstration d'une thèse sur le transfert de l'identité, passant de l'écrivain noir à japonais, puis du poissonnier grec à boucher polonais. Laferrière pose les bases d'un discours qui va bien au-delà d'une vision personnelle ou vraisemblable du Japon. Première mise en garde : « On naît d'un endroit,

après on choisit son lieu originel » (*JÉJ*, 24) ! Ce discours admet la spécificité d'une écriture littéraire dont la tactique s'élabore au sein d'un espace littéraire où la nationalité perd de la pertinence au profit d'une identité multiple :

C'est une guerre tenace entre le temps et l'espace. L'espace policier permet de t'identifier (Tu viens d'où, toi ?). Le temps cannibale te dévore cru. Né dans la Caraïbe, je deviens automatiquement un écrivain caribéen. La librairie et la bibliothèque et l'université se sont dépêchées de m'épingler ainsi. Être un écrivain et un Caribéen ne fait pas de moi forcément un écrivain caribéen. Pourquoi veut-on toujours mélanger les choses ? (*JÉJ*, 27)

L'auteur-narrateur traite le sujet en termes de « guerre », soit un combat où il doit sans cesse s'escrimer pour refuser les étiquettes qui le bornent à une nationalité fixe (écrivain caribéen, haïtien, québécois ou américain).

En fait, je ne me sens pas plus caribéen qu'un Proust qui a passé sa vie couché. J'ai passé mon enfance à courir. Ce temps fluide m'habite. [...] Et moi, fiévreux tous les soirs, en train de lire Mishima sous les draps. Et personne autour de moi pour me dire qui c'était Mishima. [...] [La] littérature n'a jamais été un refuge pour moi. Mishima, je suppose, n'écrivait pas non plus pour rester chez lui. On se rencontrait ailleurs, dans un endroit qui n'était ni tout à fait chez l'un, ni tout à fait chez l'autre. (*JÉJ*, 27-28)

Mishima et le narrateur ne se rencontrent que dans l'Ailleurs, soit dans l'espace fluide et mobile de la littérature et surtout hors des limites de toute identité nationale. À cet égard, le roman ne fait pas non plus le tri de ses lecteurs, en disant « tiens, voilà un bon vieux lecteur japonais » (*JÉJ*, 29). Deuxième mise en garde : il ne faut pas réguler le temps et l'espace de l'écrivain, mais accorder notre attention à la lecture ainsi qu'à l'univers imaginaire de l'écrivain. Le travail de déconstruction dans *Je suis un écrivain japonais* « s'avère ainsi une double mise en garde : mise en garde contre les stéréotypes nationaux et mise en garde aussi contre le nationalisme culturel <sup>135</sup> ».

---

<sup>135</sup> Ursula Mathis-Moser, « Les Japonais à la conquête d'une littérature-monde ». *Voix et Images*, 36(2), 2011, p. 77.

La nationalité japonaise acquiert un intérêt particulier dans le roman, car elle indique le rôle prépondérant de la nationalité au sein d'institutions publiques tels que les librairies, bibliothèques et universités. Déjà, le clignotant du titre signale au lecteur un avertissement qui invite à la remise en cause des automatismes et des étiquettes identitaires dans l'institution littéraire. Ces quelques mots, « je suis un écrivain japonais », rappelle la fonction des titres-clichés décrits par Amossy qui dénoncent « l'inanité de toute formule qui tente de résumer l'essence de l'ouvrage et de l'étiqueter pour les besoins du marché<sup>136</sup> ». *Je suis un écrivain japonais* est une œuvre hybride, à la fois roman, récit, essai et autofiction, fait d'un mélange de réflexions, d'allusions, de commentaires, d'anecdotes, d'expériences vécues, de fantasmes identitaires et de fiction, qui séduisent le lecteur.

Le roman, genre proliférant, protéiforme, est sans doute trop hétérogène pour être appréhendé comme un genre défini. Il pourrait l'être tout au plus comme une forme, « forme romanesque » selon Georg Lukács, ou comme un genre instable selon Bakhtine, « indéfini » ou « parasite » selon Marthe Robert, qui écrit que « rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée<sup>137</sup> ».

Mais si le roman ne s'appréhende pas comme un genre défini, comment faut-il le classer en librairie ? L'institution littéraire va tenter de catégoriser l'ouvrage en question, malgré les ambiguïtés et les pluralités de sens du titre qui nuisent à la classification du livre. Est-ce un roman japonais, puisque le titre réclame pour l'auteur cette identité japonaise ? Ou est-ce un roman québécois, puisqu'il a été publié au Québec ? Relève-t-il de la littérature québécoise, française, caribéenne ou francophone ? Les avis divergent : le roman a été

---

<sup>136</sup> Ruth Amossy, Elisheva Rosen, *op.cit.*, p. 129.

<sup>137</sup> Marianne Pernoo, « Quelles classifications et quels classements pour les œuvres de fiction dans les bibliothèques ? » *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2001, n° 1, p. 47-53. [<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-01-0047-003>]. ISSN 1292-8399, (consulté le 18 février 2019).



classé sous l'étiquette « Romans québécois » sur le site internet Les libraires<sup>138</sup>, classé dans « Romans et récits » aux Éditions du Boréal<sup>139</sup>, décrit comme « Littérature française » chez Archambault<sup>140</sup> et figure dans le rayon « Littérature québécoise » chez Gallimard à Montréal<sup>141</sup>. De toute évidence, il est difficile de le placer sous une étiquette précise.

Dans tous les cas, les interrogations des bibliothécaires sur le classement des ouvrages de fiction et les réponses qu'ils y apportent dans la pratique ont l'intérêt de proposer concrètement aux yeux de leurs lecteurs une « approche des zones problématiques de l'institution littéraire, des lieux de rupture et de confrontation », pouvant « contribuer au développement d'une anthropologie culturelle de la modernité », si on leur applique les propos de conclusion de Boyer sur la paralittérature. Ces interrogations ont au moins ceci de juste qu'elles collent à la modernité, à la réalité des pratiques culturelles des publics, à travers des contours flous et donc riches de sens. Le temps des frontières fixes est bien révolu. Un promeneur en bibliothèque, un visiteur de travées devient – l'omniprésence d'Internet permet d'en prendre conscience – un hyper-lecteur, et la bibliothèque un espace de lecture hyper-textuel. De cathédrale du savoir, elle a vocation à devenir une mise en architecture de l'acte même de lecture, un lieu de lecture navigante<sup>142</sup>.

« Le temps des frontières fixes » est révolu et Dany Laferrière le sait très bien, puisqu'il écrit et publie un roman aux frontières extensibles. Tout au long du récit, il élabore un discours antinationaliste autour de la littérature et met en scène un positionnement identitaire qui refuse les étiquettes et toute identité immuable ou immobile.

---

<sup>138</sup> Les libraires, *La coopérative des Librairies indépendantes du Québec (LIQ)*, [<https://www.leslibraires.ca/livres/je-suis-un-ecrivain-japonais-dany-laferriere-9782764606711.html>], (consulté le 18 février 2019).

<sup>139</sup> Éditions du Boréal, *Catalogue Éditions du Boréal*, [<https://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/suis-ecrivain-japonais-1584.html>], (consulté le 18 février 2019).

<sup>140</sup> Archambault, [<https://www.archambault.ca/livres/je-suis-un-%C3%A9crivain-japonais/laferriere-dany/9782246718017/?id=916886&cat=>], (consulté le 18 février 2019).

<sup>141</sup> La librairie Gallimard de Montréal, [<https://www.gallimardmontreal.com/catalogue/livre/je-suis-un-ecrivain-japonais-laferriere-dany-9782764606063>], (consulté le 18 février 2019).

<sup>142</sup> Marianne Pernoo, *op.cit.*

## Poétique de l'identité multiple

En fin de compte, pour reprendre les termes de Frédérique Bernier, « le roman n'aura pas lieu<sup>143</sup> » puisqu'il met en scène le fantasme d'une « désidentification » du sujet littéraire, voire de la disparition de la littérature : « “Je ne suis plus un écrivain.” Ce n'est pas un titre de roman. Remarque que ce ne serait pas un mauvais titre. Dans la droite ligne de ma démarche vers plus de dépouillement. Le nu absolu serait : « Je ne suis plus » » (*JÉJ*, 259).

Effectivement, il y a plusieurs tentatives pour faire avorter l'écriture en cours de route : « C'est bien d'écrire un livre, mais c'est parfois mieux de ne pas l'écrire » (*JÉJ*, 258). Il faut noter que le narrateur-écrivain n'est jamais nommé dans le roman. Cette omission volontaire illustre parfaitement l'idée d'une identité qui se veut insaisissable. Malgré la quête identitaire qu'annonce la dédicace, plusieurs allusions telle « Je ne suis pas Borges et M. Tanizaki n'est pas le bon » (*JÉJ*, 255) placent la fiction et l'imposture au cœur du roman. En citant tous ces écrivains et poètes japonais, Laferrière s'enivre d'un mirage japonais en tant que maître romancier nippon et poursuit un leurre. L'objectif de cette quête, s'il s'agit bien de cela, n'est pas de devenir japonais, ni même de définir l'identité japonaise. L'écrivain-narrateur insiste : « - Je ne suis pas un écrivain japonais... J'écris un livre dont le titre est “Je suis un écrivain japonais”, ça ne fait pas de moi un écrivain japonais. [...] Et c'est là que c'est intéressant. Ça ouvre toutes les perspectives... » (*JÉJ*, 115). Le non-événement initial provoque un déplacement d'identité qui résulte en un brouillage identitaire. Le fantasme de « désidentification » n'entraîne pas une totale

---

<sup>143</sup> Frédérique Bernier, « Le roman n'aura pas lieu / Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais* », Montréal, Boréal, *Contre-jour*, (17), 2008, p. 178.

disparition de l'écrivain, ni d'ailleurs de la littérature. Il est plutôt synonyme de dépouillement et de libération de l'emprise d'une identité réductrice définie par la race, le pays, le sexe et la langue. Dany Laferrière rêve d'une identité librement constituée et refaçonée au gré de l'auteur et de l'écriture ; il cherche à soustraire ses œuvres, et lui-même, à toutes les contraintes (raciales ou ethniques, nationales ou idéologiques) qui pèsent sur l'écrivain et qui constituent une barrière à sa vision polymorphe et transculturelle de la vie.

## CONCLUSION

En ayant recours au référent japonais dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais*, Dany Laferrière a procédé à une forme de construction et de déconstruction identitaire, tout en exploitant les clichés dans leurs dimensions idéologique et sociologique. Le discours identitaire que sous-tendent ces clichés et stéréotypes a été ainsi déployé, recyclé, manipulé et déformé à la guise de l'écrivain. Le brouillage, voire l'effacement des frontières identitaires dans ces romans ont ainsi permis la mise en place d'une identité mouvante qui se fragmente, se multiplie et se transforme.

Les deux romans du corpus s'inscrivent dans un espace fictionnel où l'identité se compose de multiples couches. Bien que certaines références ou descriptions paraissent réelles, le narrateur les déforme afin de créer de nouveaux espaces d'interactions où les frontières de l'identité, et même de la littérature, sont remises en question. Les représentations de l'Autre, ici du Japonais, sont travesties par le stéréotype qui s'infiltre dans les perceptions et les échanges entre le narrateur et les personnages de son récit. L'écrivain s'approprie le stéréotype comme matériau de travail et s'emploie à dépouiller les différentes figures de l'Autre de ses attributs clichés. Ces figures sont constituées telles des mosaïques, dont il faut découvrir un nouveau morceau à chaque page. D'ailleurs, aucune identité ne semble fixe ou définitive. Certains personnages japonais sont pris dans une dualité identitaire entre leur lieu de naissance, le Japon, et leur terre d'accueil, l'Amérique ; d'autres sont tout simplement impossibles à cerner avec précision. Quant au narrateur, ses contours restent flous, malgré quelques traits disséminés ici et là dans le texte, et son identité demeure insaisissable. D'ailleurs, *Je suis un écrivain japonais* peut se lire à la limite comme une mise en abyme de la littérature dans laquelle l'écrivain s'amuse, dès

le titre, à brouiller les pistes en se moquant de toute tentative d'assignation identitaire. Il n'y a aucun souci d'authenticité ici, sinon celui de demeurer fidèle à soi-même.

Ce ne sont pas seulement les frontières de l'identité à être décroisées au fil du récit, mais aussi celles du genre. Bien que catégorisés comme « romans », *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* constituent des mosaïques dont le genre littéraire reste foncièrement hybride. Nous avons mentionné à maintes reprises le mélange des genres dans ces romans, l'intertextualité et l'intermédialité, la fragmentation du récit, la juxtaposition du divers, le refus d'une prise de position et le caractère ludique qui concourent à créer « un effet d'hybridité esthétique qui stimule et déconcerte à la fois. À l'hybridité esthétique se superpose l'hybridité culturelle<sup>144</sup> ». En plus de flirter avec l'autobiographie et la fiction, ces récits se composent de fragments hétéroclites assemblés de toutes pièces, tissés de motifs issus de la culture japonaise, certes, mais afin de composer deux œuvres qui se jouent des frontières et qui refusent la linéarité, les étiquettes. Ainsi, des villes, telles que Montréal et Tokyo coexistent dans *Éroshima* et *Je suis un écrivain japonais* et aussi l'Orient et l'Occident, qui marquent l'hybridité culturelle très présente au sein de ces romans.

Le thème de la japonité dans les romans « japonais » de Laferrière n'est qu'un prétexte pour faire l'expérience de l'altérité. Le Japon se réduit à un cadre fictif où peut être porté un regard critique sur la représentation des différences culturelles. L'auteur combine ainsi des noms japonais, des événements et des lieux réels du Japon avec des représentations fictives (ou fantasmées) de la culture japonaise. Avec l'aide de clichés et de stéréotypes, il altère la vision occidentale de l'Autre japonais. Pour Catherine Coughlan,

---

<sup>144</sup> Ursula Mathis-Moser, *La dérive américaine*, op.cit., p. 275.

il s'agit d'amorcer un mouvement vers l'Autre afin de recomposer une nouvelle identité : « Laferrière se nourrit des rencontres avec l'Autre, afin de se créer une identité nouvelle, multiple et changeante. L'écriture de l'écrivain questionne ainsi la notion d'identité par l'entremise du phénomène de la rencontre de l'Autre<sup>145</sup> ».

La rencontre avec le Japon n'a jamais eu lieu, dans le sens où son référent n'est pas réel, véritable ou en prise directe sur la réalité, mais demeure de l'ordre du simulacre. La japonité est d'abord et avant tout chez Laferrière la référence littéraire d'une écriture du déracinement. Elle ne s'organise pas autour d'une identité ethnique ou nationale, mais d'une conception de l'identité où les frontières restent poreuses, voire sont abolies. C'est ce qui permet au narrateur d'avancer des propositions aussi hasardeuses que celle-ci : « quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais » (*JÉJ*, 30). Le thème de la quête dans l'œuvre de Laferrière amène le narrateur à concevoir une identité polyphonique qui s'exerce comme une traversée des cultures et une célébration des appartenances multiples : « - Je l'ai fait pour sortir précisément de ça, pour montrer qu'il n'y a pas de frontières... J'en avais marre des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais ? Personne » (*JÉJ*, 198). Le narrateur ainsi que les personnages des récits disposent d'appartenances culturelles multiples et assure à l'écriture laferrienne un caractère hybride et coloré.

L'auteur jette les bases d'une littérature-monde<sup>146</sup> en concevant un roman hybride et métissé, entre *La route étroite vers les districts du Nord*, qui raconte le voyage du poète japonais Basho, et les errances du narrateur à travers la ville de Montréal. *Je suis un*

---

<sup>145</sup> Catherine Coughlan, *op.cit.*, p. 12.

<sup>146</sup> Ursula Mathis-Moser, « Les Japonais à la conquête d'une littérature-monde », *Voix et Images*, 36(2), 2011, p. 69–70.

*écrivain japonais* s'engage à « dire le monde », au sens où l'entend Michel Le Bris<sup>147</sup>.

Dany Laferrière ne se contente pas du Japon, ni même de l'univers cosmopolite de Montréal, il veut errer, à l'aide de la littérature, dans l'univers entier. Il s'autorise ainsi à « expatrier » les écrivains et se les approprier : « Tous. Flaubert, Goethe, Whitman, Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes, Kipling, Senghor, Césaire, Roumain, Amado, Diderot, tous vivaient dans le même village que moi. Sinon, que faisaient-ils dans ma chambre » (*JÉJ*, 30) ? C'est une conception transcontinentale de la littérature, d'une littérature qui abolit les frontières du monde.

Ultimement, la véritable force de l'écriture de Dany Laferrière réside dans son ouverture à l'Ailleurs et son goût de l'Autre, où s'accomplit un voyage au sein de la littérature. Les derniers chapitres des deux romans à l'étude, « Éroshima » (*ÉR*, 135) et « Le dernier voyage » (*JÉJ*, 264), décrivent ainsi des scènes de voyage, la vie y étant évoquée telle une route étroite et difficile :

Basho voulait donner l'idée que la vie est un voyage sans fin. Son premier voyage, c'était pour se rendre sur la tombe de sa mère en compagnie de son ami Shiri. Plus tard, il entreprit un second voyage pour aller contempler la pleine lune au sanctuaire de Kashina. Et là, c'était son dernier voyage. Il voyagera après, mais jamais il n'entreprendra quelque chose de semblable. Un tel voyage se fait une fois dans une vie. On passe donc son temps à faire des adieux. Borges croit que si les hommes ont inventé « l'au-revoir », c'est qu'ils se savent « à la fois contingents et éphémères ». C'est le lot des voyageurs. (*JÉJ*, 89)

Ces deux chapitres témoignent d'une propension au voyage, au déracinement, à l'itinérance, à l'exil, à la dérive mais surtout au dépaysement qui vient du désir de l'auteur d'abolir les frontières qui séparent la littérature, les hommes et la vie. Pour Anne Brown, le thème du déplacement se lie étroitement à « la quête de soi susceptible de déboucher sur

---

<sup>147</sup> Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 25-26.

la constitution d'une identité profonde<sup>148</sup> » qui n'est plus soumise au caractère réducteur de l'étiquetage. Si une telle identité doit être reconnue, alors il faut la résumer à celle d'un écrivain : « Je veux être pris pour un écri-vain, et les seuls adjectifs acceptables dans ce cas-là sont : un “bon” écri-vain [...] ou un “mauvais” écrivain<sup>149</sup> ». C'est peut-être une clé de lecture pour comprendre l'obsession de Dany Laferrière pour le poète Basho, qui « tente de nous faire comprendre que les poètes ne font qu'un et qu'un seul souffle les anime. Et ce chemin, qui est le même pour tous, mais que chaque poète emprunte à sa manière » (*JÉJ*, 35). L'écriture est l'espace illimité où s'accomplit la quête de soi. Si le Japon représente l'Ailleurs chez Dany Laferrière, ou cette « nouvelle Garbagne<sup>150</sup> », c'est que grâce à lui, l'auteur pénètre dans un univers où il peut n'être que ça, un écrivain errant, fantasmant et créant, sans savoir où il va : « Je ne sais rien du Japon et le Japon ne sait rien de moi » (*ÉR*, 143).

---

<sup>148</sup> Anne Brown, « Le parcours identitaire de Dany Laferrière ou “Mon cœur est à Port-au-Prince, mon esprit à Montréal et mon corps à Miami” », *Studies in Canadian Literature*, vol. 28, n o 2, 2003, p. 5.

<sup>149</sup> Laferrière, Dany, *J'écris comme je vis*, Montréal : Lanctôt Éditeur, 2000, p. 105.

<sup>150</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op.cit.*, p. 11.



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal :

LAFERRIÈRE, Dany, *Éroshima*, Montréal, TYPO, 1998 [VLB, 1987].

LAFERRIÈRE, Dany, *Je suis un écrivain Japonais*. Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2009 [2008].

### Corpus secondaire :

LAFERRIÈRE Dany, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur, 1985, (Rééditions : Paris, Belfond, 1989, 182 p. ; Paris, J'ai lu, 1990, 180 p. ; Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Motifs », 1999, 176 p. ; Montréal, TYPO, 2002, 192 p.)

### Études sur Dany Laferrière et son œuvre :

ARENTSEN, Maria Fernanda, « Le rôle — complexe — des stéréotypes dans le discours du narrateur migrant de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* », *Dalhousie French Studies*, Vol. 23, 1992, p. 93-110.

BENALIL, Mounia, « La fictionnalisation de la négritude dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière : ses au-delà et ses limites », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, n° 32, 2007, p. 192-211.

BERNIER, Frédérique, « Le roman n'aura pas lieu : Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais* », *Cahiers littéraires Contre-jour*, n° 17, 2008, p. 177-181.

BESSETTE, Lee Skallerup (dir.), *Dany Laferrière : Essays on his works*, Toronto, Guernica Editions, 2013.

BROWN, Anne, « Le parcours identitaire de Dany Laferrière ou “Mon cœur est à Port-au-Prince, mon esprit à Montréal et mon corps à Miami” », *Studies in Canadian Literature*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 39-58.

COURCY, Nathalie, « La culture haïtienne au Québec : interaction ou confrontation ? Étude de la réception critique de l'œuvre de Dany Laferrière », *Culture française d'Amérique*, 2002, p. 53-70.

FARAH, Alain, « Un Japon de papier », *Voix et Images*, Vol. 36, n° 2, 2011, p 41–52.

GEORGESCU Delia, « La négociation de l'identité chez Dany Laferrière », in *Regards sur le Québec. Langue, culture et identité*, Dana Nica et Cristina Petraș (dir.), Iasi, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2009.

GUAY, Jean, « Sexe, jazz et bombe », *Québec français*, n° 79, été 1990, p. 82-83.

HANANIA, Cécile, « De Hiroshima à *Éroshima* : une érotique de la bombe atomique en forme de haïku selon Dany Laferrière », *Voix et Images*, Vol. 31, n° 1 (91), automne 2005, p. 75-87.

LAUZON, Marilyn, « Stéréotypes et auto-exotisme : les représentations de la sexualité de l'homme noir chez René Depestre et Dany Laferrière », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2013.

LAVARTE DODD, Patrick, « The Negro myth: Ideology of Race, Sexuality and Immobility in Dany Laferrière », Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 2007.

LECONTE, Frantz-Antoine (dir.), *L'univers romanesque de Dany Laferrière*, Montréal, Éditions Dialogue Nord-Sud, coll. « Diversité », 2017

MATHIS-MOSER, Ursula, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, 2003.

MATHIS-MOSER, Ursula, « Les Japonais à la conquête d'une littérature-monde », *Voix et Images*, Vol. 36, n° 2, 2011, p. 69-79.

MIRAGLIA, Anne-Marie, « Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afroaméricain », *Présence francophone*, n° 54, 1999, p. 121-139.

NDIAYE, Christiane (dir.), « Laferrière et la mise en scène des mythes et des meubles : de la difficulté de retourner sur le dos des stéréotypes », dans *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 167-188.

### **Études sur les clichés et stéréotypes :**

AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982

AMOSSY, Ruth, « Stéréotypie et valeur mythique : des aventures d'une métamorphose », *Études littéraires*, 17, (1), avril 1984, 161-180.

AMOSSY, Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, 73, 1989, p. 29-46.

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

AMOSSY, Ruth, « "D'une culture à l'autre" : réflexion sur la transposition des clichés et des stéréotypes », *Palimpsestes*, n° 13, 2001, p. 9-27.

AMOSSY, Ruth, et Anne HERSCBERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2007 [1997].

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du Stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

CASTILLO DURANTE, Daniel, Julie Delorme et Claudia Labrosse, *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, Éditions l'Interligne, 2009.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1994.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Berne, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », 2010 [1994].

FISHMAN, Joshua A, « An examination of the process and functions of social stereotyping. », *The Journal of Social Psychology*, 43(1), 1956, p. 27-64.

FLAUBERT, Gustave, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

GOULET, Alain (dir.), *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Caen, Presses de l'Université de Caen, 1994.

GOURMONT, Rémy de, *La Culture des idées*, Paris, Société du « Mercure de France », 1900 [10/18, 1983].

JENNY, Laurent, « Structures et fonctions du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 495-517.

LAROCHE, Hervé, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Arléa, Paris, coll. « Arléa-Poche », 2004.

MATHIS, Gilles (dir.), *Le cliché*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 1997.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.

PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, *Le cliché de style en français moderne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1985.

RIFFATERRE, Michael, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », in *Essais de stylistique structurale*, présentation et traductions de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1970.

RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

### **Études sur l'altérité et l'identité :**

BEN-MESSAHEL, Salhia (dir.), *Des frontières de l'interculturalité. Étude pluridisciplinaire de la représentation culturelle : Identité et Altérité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, Vol. 19, n° 2, 2006, p. 5-27.

BOISCLAIR, Isabelle et Carolynne Tellier (dir.), *Nouvelles masculinités (?) : L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*, Québec, Éditions Nota bene, 2008.

BONOLI, Lorenzo, *Lire les cultures : la connaissance de l'altérité culturelle à travers les textes*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2008.

BROQUA, Christophe et Fred EBOKO, « La fabrique des identités sexuelles », *Autrepart*, n° 49, 2009, p. 3-14.

CASTILLO DURANTE, Daniel, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », in *La Littérature et le dialogue interculturel*, Françoise Tétu de Labsade (dir.), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1997.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004.

COUGHLAN, Catherine, « Rencontre de l'Autre et altération du Soi dans l'œuvre de Dany Laferrière », Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2014.

### **Ouvrages théoriques et généraux :**

ALBALAT, Antoine, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 1992 [1899].

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Paris/Genève, Flammarion/Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970.

BENALIL, Mounia et Gilles DUPUIS, « Figures et contre-figures de l'orientalisme », *Voix et images*, Vol. 31, n° 1 (91), automne 2005, p. 9-13.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- DURAND, Pascal (dir.), *Figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « Sociopolis », 2004.
- FISCHER, Gustave-Nicolas, *Les Concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris, Dunod, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- HALLYN, Fernand et Franc SCHUEREWEGEN, « De l'herméneutique à la déconstruction », in *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), Paris, Duculot, 1987.
- HODGSON, Richard et Ralph SARKONAK, « Lire le roman québécois », *Œuvres et critiques*, Vol. 14, n° 1, 1989, p. 7-18.
- KEENE, Donald, « The Japanese Idea of Beauty », *The Wilson Quarterly*, Vol. 13, n° 1, Washington D.C, 1989, p. 128-135.
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
- MAROUZEAU, Jules, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1969 [1941].
- MASUADA, Sayo, *Autobiography of a Geisha*, traduit par G.G. Rowley, New York, Columbia University Press, 2003.
- MORENCY, Jean, « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires », *Globe*, n° 72, 2004, p. 31-58.
- SAID Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit par Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- TARDE, Gabriel de, *Les Lois de l'imitation sociale*, Genève, Slatkine Reprints, 1979 [Alcan, 1890].

#### **Divers :**

- BENALIL, Mounia, *L'Orient dans le roman de la Caraïbe*. Montréal, CIDIHCA, 2007.
- CLAVREUIL, Gérard, *Érotisme et littérature. Afrique Noire, Caraïbes, Océan indien*, Paris, Acropole, 1987.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

GIGUÈRE Suzanne, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Sainte-Foy/Québec, Les Presses de l'Université Laval/Les Éditions de l'IQRC, coll. « Échanges culturels », 2001.

HEILBRUN, Carolyn G., *The Education of A Woman: The Life and Times of Gloria Steinem*, New York, Dial Press, 1995.

PERNOO, Marianne, « Quelles classifications et quels classements pour les œuvres de fiction dans les bibliothèques ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 2001, p.47-53.

SROKA, Ghila, *Conversations avec Dany Laferrière*, Montréal, Éditions de La Parole Météque, 2010.

TÉTU DE LABSADE, Françoise (dir.), *La Littérature et le dialogue interculturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « CEFAN », 1997.

WALTER, Alain, *Érotique du Japon classique*, Paris, Gallimard, 2007.

YEE, Jennifer, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, L'Harmattan, 2000.

ZIMMERMANN, Laurent, *D'après le Japon*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.